Мария Чернышева

Феминизация истории в культуре XIX века

Русское искусство и польский вектор

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Женские образы меня интересуют как кодирующие аксиологический поворот к частной сфере в исторической репрезентации, который сопровождался смягчением нравов и обретением человеком индивидуального права на историю

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Что может рассказать о европейской культуре XIX века возрастающая значимость женских образов из национального прошлого? В своей книге Мария Чернышева условно называет эту тенденцию феминизацией истории и рассматривает ее как важную составляющую процесса приближения истории к частному человеку. Исследуя связи живописи и графики с историческим романом, драмой и оперой, а также уделяя внимание эго-документам, автор показывает, каким был вклад в этот процесс художников Российской империи и особенно Царства Польского. Периферийное по отношению к имперскому центру положение Польши вкупе с ее европейским прошлым обусловили контекст, в котором активно разрабатывались новые трактовки женских персонажей и новые модели художественной репрезентации истории. Мария Чернышева — историк искусства, специалист по русской и французской визуальной культуре XIX века.

- Мария Чернышева
  - Предисловие
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Заключение
  - Список литературы
  - Список иллюстраций
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57

- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101

- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145

- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189

- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233

- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277

- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321

- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365

- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383

Мария Чернышева
Феминизация истории в культуре XIX века. Русское искусство и польский вектор

Предисловие

Настоящая книга — исследование возрастающей значимости женских образов из национального прошлого в художественной культуре XIX века. Для риторической выразительности я буду называть это явление «феминизацией истории», хотя понимаю, что историю по-прежнему воспринимали как поле, по существу, мужского действия.

Женские образы меня интересуют не в эссенциалистском гендерном измерении, а как кодирующие аксиологический поворот к частной сфере в исторической репрезентации, который сопровождался смягчением нравов и обретением человеком индивидуального права на историю. Об этом повороте свидетельствуют, разумеется, не только женские образы, но они — с особой наглядностью. Главный вопрос для меня заключается не в том, что говорят нам образы женщин о женщинах, а в том, что говорят нам эти образы об установках исторического и национального сознания, с одной стороны, в западноевропейской и прежде всего французской культуре XIX столетия, а с другой — в культуре Российской империи, где художественная продукция Царства Польского очень заметно отличалась от продукции имперского центра с точки зрения обозначенного вопроса.

Линда Нохлин, родоначальница феминистского искусствоведения, специализировавшаяся на XIX веке, перечисляет и осуждает устойчивые стереотипные представления о женщинах:

> Они слабы и пассивны; они сексуально доступны для мужчин; они призваны заниматься домом и воспитанием детей; они приближены к природе, естественны; … очевидно нелепы их попытки активно вписаться в историческое пространство…[1]

Нельзя не согласиться с тем, что «женственное» — это такой же культурный конструкт, как и отображения женщин в искусствах. Под женственным я подразумеваю здесь набор клишированных черт, во многом совпадающий с теми, которые перечисляет Нохлин (привлекательность, чувствительность, приватность, слабость, трогательность), но, в отличие от Нохлин, я стремлюсь показать, что такая женственность успешно входит в представления об истории, причем не изменяя себе, не превращаясь во что-то иное, и это выступает важным достижением европейской культуры XIX столетия в направлении

не только женских прав, но и гуманности в целом. Женственное в репрезентации истории я рассматриваю как признак распространения ценностей частной жизни, терпимости, отзывчивости.

Укоренению этих ценностей в Европе способствовали в области идей — Просвещение, в области переживаний — сентиментализм. Сентименталистская культура закрепляет предрассудок, отождествляющий женственное с естественным и чувствительным, но одновременно возводит чувствительность, тонкость в важнейшие достоинства цивилизованного человека вообще. Мелисса Хайд, занимающаяся феноменом женщины и женственного в визуальной культуре XVIII века, сосредоточена, в отличие от Нохлин, на изучении не столько гендерного неравенства, сколько активной роли женщин в развитии культуры и выражения этой роли на языке их времени. Хайд раскрывает коннотации и метафорику «женственного», пропитывающие искусства XVIII века и там, где дело касается творчества, меценатства женщин, их портретирования, и там, где речь идет о внегендерных вопросах художественной поэтики и риторики, о конструировании культурных моделей[2]. В новой эмоциональности XVIII столетия, с акцентом на сердечной мягкости и отзывчивости, носителями которых часто предстают женские персонажи, Марта Нуссбаум и Линн Хант видят один из источников либерализма и озабоченности правами человека[3].

Но распространение женственных образов в живописи на сюжеты из национальной истории — это то, что становится возможным только в XIX столетии в рамках исторической картины нового типа, в создании которой решающий вклад принадлежит французским мастерам.

Сентиментализм чужд поклонению силе, будь ее носители мужчины или женщины, и воспитывает сочувствие к слабым, будь то женщины или мужчины, а также эстетизирует слабость. Предельно упрощая, можно сформулировать так: проблема слабого решается двумя основными способами, не исключающими друг друга. Первый: слабый превращается в сильного, отстаивает свое достоинство в его глазах и неизбежно в какой-то степени по его меркам. Второй: сильный идет навстречу слабому, признает его достоинство, неизбежно принимая в какой-то степени его критерии, проявляет толерантность, эмпатию, гуманность.

Радикальная линия внутри феминизма, к которой тяготеет Нохлин, делает ставку на первый принцип борьбы с гендерной дискриминацией. Поэтому Нохлин замечает в изображении женщин слабыми только демонстрацию мужского

доминирования, подавления и подчинения женщин. Но изображение слабых — и женщин, и детей, и мужчин — может свидетельствовать и о другом — о развитии внимания и участливости к слабым. И это тоже способствует борьбе с дискриминацией — и гендерной, и социальной, и политической, и национальной.

Нохлин не учитывает тот контекст, в котором обилие женственных образов в культуре становится признаком не патриархальности, а, наоборот, цивилизованности и прогрессивности. Сравнительное изучение предмета высвечивает этот контекст. Для меня отправной точкой было наблюдение, что в русском искусстве XIX века на удивление мало женственных и трогательных образов из национального прошлого, в то время как ими заполнена западноевропейская и польская графика и живопись. Означает ли это, что русская культура менее патриархальна? Конечно, нет, это означает ровно противоположное.

Вместе с тем в русской литературе XIX века дело обстоит по-другому. С одной стороны, с проблемой изображения женственного, лирического, приватного в истории (особенно допетровской) сталкивались, как мы увидим, и русские литераторы, с другой, достаточно вспомнить два шедевра — «Капитанскую дочку» Александра Пушкина и «Войну и мир» Льва Толстого, — чтобы убедиться, каких высот в раскрытии этой темы могли достигать отечественные писатели, правда, повествуя о недавнем прошлом. Нельзя сказать, что русские художники широко откликнулись на это достижение Пушкина и Толстого.

Трудно поддается анализу незаконченная картина Яна Матейко «Закованная Польша» (1864), написанная им после подавления Январского восстания за национальную независимость в Царстве Польском и западных губерниях Российской империи. В окружении обескровленного польско-литовского народа — женщин, детей, стариков, раненых — молодая женщина с распущенными волосами, в черном порванном платье[4] гордо поднимает голову, стоя на коленях с протянутыми на наковальню руками. Почти вплотную к ней развязно и угрожающе по-господски подошли два высокопоставленных русских офицера, отдающие приказ заковать красавицу в кандалы. Это генералы Федор Берг и Михаил Муравьев, руководившие разгромом восстания. Перед нами не только плененная, но едва ли не изнасилованная Польша. В этой «реальной аллегории» Польшу олицетворяет женщина, парадоксально соединяющая в себе слабость, угнетенность, униженность, чувственную прелесть и внутреннее достоинство.

Россию же олицетворяет казарменный дух, одновременно и милитаристский, и мужланский, лишенный галантности, не ведающий ценности женственного, а следовательно — блага цивилизованности[5]. Расправу имперских властей с Польшей Матейко трактует через метафору грубого мужского насилия над женщиной. И хотя он делает это ради обличения насилия, левая точка зрения (включая крайнюю феминистскую) может спровоцировать вопрос: не безответственное ли это эксплуатирование стереотипа женщины как объекта принуждения, стереотипа, порожденного миром мужского господства? А правая точка зрения может спровоцировать другой вопрос: патриотично ли апеллировать к трагедии Польши сквозь призму этого стереотипа, сравнивать родину с изнасилованной женщиной?

В своей исторической живописи Матейко не боялся изображать наряду с победами и силой польской нации ее ошибки, потери и слабость, за что не раз навлекал на себя еще при жизни обвинения в недостаточном патриотизме. Я согласна с Алейдой Ассман, которая на материале XX века размышляет о важности коммеморативного опыта такого рода, не обходящего национальные травмы прошлого, не сводящегося к его героизации, глорификации и сакрализации[6]. Ассман ратует за европейскую «мемориальную культуру», порывающую с монологичным самовозвеличиванием наций, строящуюся на самокритике и выслушивании «другого», а также того, кто не попал на авансцену истории. Она же замечает, что до сих пор «историков больше интересуют государственные деятели, генералы и солдаты», нежели история гражданская, а также женская[7]. Ассман указывает, что начавшееся в XIX столетии конструирование имиджа наций основывалось на героическом и триумфальном историческом нарративе[8]. Моя книга посвящена альтернативной тенденции исторического воображения, которой мы тоже обязаны XIX веку, — раскрытию историками, романистами, художниками, композиторами негероической истории частной жизни и частного человека.

«Закованная Польша» Матейко не лишена героичности, так как показывает самоотверженную борьбу поляков за свободу, но не становится образцовым воплощением того героизма, который возвеличивает нацию, т. к. делает слишком горький акцент не только на доблестной готовности народа принести огромную жертву, но и на его ужасающих потерях и поражении в борьбе тогда, когда будущий успех еще не предрешен. Однако полотно Матейко не является и примером интересующей меня образности, связанной с прошлым, а не настоящим, и с частным

человеческим, а не народным. Эта образность помогает человеку ощутить и осознать свою принадлежность к истории не в качестве представителя нации, а в качестве индивида.

Вместе с тем было бы неверно полагать, что эта частная, чувствительная, женственная историческая образность не может быть вовлечена в моделирование имиджа нации. Как мы увидим, изучение истории частной жизни было тесно связано с изучением истории культуры и искусств, так как во многом вырастало из анализа художественных источников. А созданные на основе и этой историографии, и этих источников произведения могли становиться актуальными и эффективными инструментами культурной манифестации нации, иными словами, культурной дипломатии, прибегающей к «мягкой силе». В Польше в этом отношении особую роль сыграла картина Йозефа Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл» (1860). Она запечатлела трагический финал знаменитой любви между королем польским и великим князем литовским Сигизмундом II Августом и его избранницей Варварой, которую он сделал королевой и тем самым, возможно, погубил. Но в течение какого-то времени эта картина занимала исключительное место в польском искусстве не только как памятник трогательным человеческим чувствам, но и как эмблема национальной живописи. В одной из глав книги я старюсь объяснить, почему и как это произошло. В отличие от Матейко, уроженца Вольного города Кракова, Зимлер был жителем Варшавы и российским подданным. В 1867 году в русском отделе парижской Всемирной выставки развернулось соревнование за зрительские симпатии между его «Варварой Радзивилл» и «Княжной Таракановой» (1864) Константина Флавицкого[9], который представил «княжну» не как самозванку и преступницу против российской власти, а как несчастную, слабую, беспомощную и все еще прелестную женщину, гибнущую в тюрьме и вызывающую сочувствие. Соревнование картина Флавицкого выиграла, хотя и с небольшим отрывом. Об этом рассказано в заключительной главе книги.

1867-й, год Всемирной выставки, взят мною за смысловую и хронологическую точку отсчета: я сосредоточусь на русской и польской живописи[10], созданной в период, начиная около 15 лет до и заканчивая около 15 лет после этой даты, в период формирования и развития в Польше и России исторической картины нового типа. Что же касается графики, а также европейских мировоззренческих, литературных, историографических, визуальных истоков нового «исторического жанра» в живописи, необходимо охватить материал и более раннего времени.

• «Княжна Тараканова» Флавицкого занимает на удивление особенное место в русской живописи XIX века. С одной стороны, это одно из лучших ее творений, быстро полюбившееся публике и прекрасно отвечавшее общеевропейскому спросу на женственные и чувствительные образы из национального прошлого. С другой стороны, мы не находим почти ничего сопоставимого с этой картиной в искусстве петербургских и московских художников XIX столетия. Рядом с «Княжной Таракановой» можно поставить разве что образ Марии Меншиковой в композиции Василия Сурикова «Меншиков в Березове» (1883) и образ Елизаветы Петровны на картоне Валентина Серова «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте» (1900). Отдельно озадачивает то, что самым очаровательным и трогательным персонажем из русской истории в живописи выпало стать «княжне» Таракановой — не только иностранке, но и самозванке.

• Польское искусство, начиная с художественной продукции Царства Польского, напротив, очень богато женственными образами из польско-литовского прошлого. Их не только много, они играют важную роль в польском историческом и национальном самосознании. Царство Польское при всем контроле и ущемлении польских прав со стороны Петербурга на протяжении XIX столетия сохраняет в Российской империи относительную самостоятельность (в сравнении с другими западными губерниями) и отчетливую культурную «инаковость» по отношению к имперскому центру. Поляки рано, ярко и настойчиво заявляют о себе как об отдельной нации изнутри Российской империи и через противостояние ей. И это делает польский опыт национальной рефлексии особенно значимым для русских, немало стимулируя в них осознание собственной национальной идентичности[11]. Оставаясь главным российским «окном на Запад», Польша успешно конкурирует с метрополией в «европейскости», то есть по многим направлениям цивилизационного прогресса[12]. Несмотря на то, что многие польские мастера получают образование или как минимум числятся учениками в петербургской Императорской Академии художеств, польский пантеон женственной образности складывается под очевидным влиянием французской исторической картины и существует довольно незаметно для петербургских и московских живописцев, по крайней мере до Всемирной выставки 1867 года, когда в русском отделе рядом оказываются «Варвара Радзивилл» Зимлера и «Княжна Тараканова» Флавицкого, привлекающие внимание посетителей.

• Еще до этой Всемирной выставки, на рубеже 1850–1860-х, польские художники стали первыми в России, кто представил на

регулярных экспозициях Академии художеств картины, вполне соответствующие французскому «историческому жанру» и посвященные при этом русской истории. Это «Ассамблея при Петре I» (1858) Станислава Хлебовского и «Сцена из „Капитанской дочки“» (1861) Ивана Миодушевского. В обеих работах важны женские персонажи.

• Одним из главных польских лиц русской истории была Марина Мнишек, супруга самозванцев, двух Лжедмитриев. Сочетание в ней женской природы с публичностью и политической активностью, хорошо задокументированными, делало ее уникальной фигурой во всем допетровском прошлом, содержащем крайне редкие и скупые сведения о женщинах. Однако в России до XIX века о Марине Мнишек упоминали немного и неохотно, и только с наступлением этого столетия Марина как необычный и чрезвычайно примечательный для российской истории персонаж была вполне оценена. Теперь она стала настоящим подарком для русских историков и литераторов, чем они прекрасно воспользовались. И хотя с той же уверенностью этого нельзя сказать о русских художниках, образы Марины, созданные в России XIX века, составили, пожалуй, наиболее интересную часть ее исторической иконографии. Не исключено, что самозванка Тараканова, выдававшая себя за дочь императрицы Елизаветы, тоже имела польские корни, во всяком случае среди ее наиболее влиятельных европейских покровителей были представители польско-литовской знати, недовольные разделом Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Австрией.

Учитывая изложенные выше наблюдения, можно говорить о польском векторе феминизации истории в искусстве Российской империи. Он выступает ярким маркером гуманизации культуры, причастности ее к современным европейским ценностям, восходящим к эпохе Просвещения и сентименталистскому ее тренду. С одной стороны, перед нами важный вклад польских художников и польской исторической тематики в культурную европеизацию и модернизацию Российской империи[13], с другой — пример преимущества польской визуальной культуры над русской в достижении современной европейскости. Это преимущество обеспечивается и самим польским прошлым, при всех своих национальных особенностях несомненно европейским, в отличие от допетровской Руси; и современным польским искусством, быстро и успешно осваивающим новейшую модель художественной репрезентации истории, французскую по своим истокам, но превратившуюся в панъевропейскую. С Францией у Польши были исторически тесные связи, начиная, по крайней мере, с Анжуйской династии на польском престоле. В XIX веке эти

связи усилились тем, что Париж стал главным центром польской «великой эмиграции» из Российской империи. И надо подчеркнуть, что речь идет о том преимуществе, демонстрировать которое — как свидетельствует подготовка российской экспозиции Всемирной выставки 1867 года — польской культуре было дозволено имперскими властями, вероятно, потому что они недооценивали потенциал женственных исторических образов, иными словами, «мягкой силы» в формировании имиджа современной европейской нации.

Глава 1
Феминизация истории в европейской культуре XIX века

В «Письмах русского путешественника» Николая Карамзина, заново открывших русскому читателю одновременно и западную культуру, и потенциал культуры русской, есть такая запись, помеченная маем 1790 года:

> Шесть дней сряду, в десять часов утра, хожу я в улицу св. Якова, в кармелитский монастырь… «Зачем? — спросите вы. — Затем ли, чтобы рассматривать тамошнюю церковь, древнейшую в Париже и некогда окруженную густым, мрачным лесом, где св. Дионисий в подземной глубине укрывался от врагов своих, то есть врагов христианства, благочестия и добродетели? Затем ли, чтобы решить спор историков, — из которых одни приписывают строение сего храма язычникам, а другие королю Роберту <…>». Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!.. <…> Я видел много славных произведений живописи, хвалил, удивлялся искусству, но эту картину желал бы иметь, был бы счастливее с нею, одним словом, люблю ее! Она стояла бы в моем уединенном кабинете, всегда перед моими глазами…
>
> Но открыть ли вам тайную прелесть ее для моего сердца? Лебрюнь в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностию, спокойствием, светом[14].

В разгар Французской революции, сокрушившей монархию и церковь, Карамзин изо дня в день посещает монастырь кармелиток, который при старом режиме был привилегированной обителью для представительниц высшей знати. Революционные власти закрыли монастырь и национализировали его имущество, но Карамзин как будто еще застает все, включая картину Лебрена, на своем месте. Вскоре со множеством других монархических памятников она попадет в хранилище секуляризированного аббатства Малых Августинцев, где стараниями Александра Ленуара в 1795 году откроется первый в Европе собственно

исторический музей — Музей французских памятников. Революция превратила прошлое в безвозвратно утраченное и тем самым непреднамеренно ревалоризировала его, заставила дорожить им как никогда раньше.

Карамзин дает понять, что его не занимают ни святая древность, ни заботы ученых (датировки и атрибуции). Кармелитский монастырь притягивает его как место и среда обитания Луизы де Лавальер, хранящие эфемерную, но осязаемую память о ней и помогающие воскресить ее образ. Ощущение прошлого через подлинные, материальные его следы, оживление его чувствительных струн захватывает Карамзина. Опыт оживления, приближения к современному индивиду и исторических лиц, и литературных персонажей вошел в культурный репертуар образованных европейцев. Карамзин испытывал подобное не раз во время своего путешествия по Европе. Самый известный пример — его прогулка к берегам Женевского озера для созерцания пейзажей, в которые вдохновленный ими Жан-Жак Руссо поселил влюбленных из своего романа «Юлия, или Новая Элоиза». Этот литературный маршрут стал одним из самых популярных у сентиментальных путешественников. Здесь Карамзин оживляет в своем воображении персонажей Руссо и его самого. В России он дал толчок к развитию подобного опыта своей повестью «Бедная Лиза» (1792), действие которой поместил в окрестности Симонова монастыря в Москве, тщательно их описав. Поклонники Карамзина и его Лизы приходили к монастырю, чтобы проникнуться средой, где она любила, страдала и утопилась в пруду; и порой они забывали, что Лиза была вымышленной девушкой[15].

Любители истории воскрешали прошедшее не столько через ландшафт, как читатели «Новой Элоизы» и «Бедной Лизы», сколько через архитектуру и артефакты. Но эти механизмы переживания исторического и литературного были родственны и складывались одновременно в просветительской и сентименталистской культуре. Музей французских памятников, созданный Ленуаром из демонтированных монументов, а также иных ценностей, конфискованных революционным правительством из дворцов, церквей и монастырей, оказал огромное влияние на развитие исторического воображения во всей Европе. Жюль Мишле в своей «Истории Французской революции» вспоминал детские (начала XIX века) впечатления от него:

Я до сих пор помню чувство, … которое заставляло

биться мое сердце, когда я маленьким ребенком входил под эти темные своды и созерцал эти бледные лица, когда я шел и искал, пылкий, любопытный, робкий, из комнаты в комнату и из века в век. Что же я искал? Не знаю; жизнь прошлого, несомненно, и дух времен. Я не совсем был уверен, что они неживые, все эти мраморные спящие, распростертые на своих надгробиях; и когда от роскошных монументов XVI века, сверкающих алебастром, я проходил в нижний зал Меровингов, где находился крест Дагоберта, я не знал, не увижу ли Хильперика и Фредегонду, поднимающихся передо мной[16].

На протяжении XIX столетия повторялись утверждения, что визуальные свидетельства «наделяют историю плотью и субстанцией, являя нам то, что трудно описать словами»[17]. Такие суждения высказывали не только антиквары и археологи, но и историки, специализирующиеся на создании текстов:

> Шпага великого воина, регалии прославленного монарха, драгоценности великой и несчастной королевы, книги с несколькими пометками, сделанными рукой писателя, — сколько реликвий, которые люди хотят увидеть и которые формируют совсем иное впечатление, нежели мертвые буквы какого-нибудь тома, знакомящего нас с историей[18].

В аббатстве кармелиток для Карамзина отправной точкой путешествия в историю тоже были монастырские стены и артефакт, алтарный образ Марии Магдалины, написанный Шарлем Лебреном, главным художником Людовика XIV. Живопись Лебрена, представителя академического классицизма, должна была быть чужда сентименталистским вкусам Карамзина. Хотя он хвалит картину Лебрена, сосредоточен он не на ней как произведении искусства, а на тех вольных ассоциациях, которые она у него вызывает. Картина важна для Карамзина как документ эпохи Лавальер, отсылающий к ее персоне не столько благодаря сходству (сомнительному) изображенной Магдалины с Луизой, сколько потому, что она была создана для монастыря, куда Луиза удалилась после разрыва с королем. Карамзин видит на полотне Лебрена то, что совершенно не соответствует ни принципам живописи XVII столетия, ни культуре французского абсолютизма. Его описание Магдалины-Луизы — это декларация новых ценностей, которые отрицают и вытесняют старые. Вместе с тем Карамзин в кармелитском монастыре оказывается отчасти в

положении Ленуара: он восхищается картиной Лебрена как принадлежностью того времени, которое вместе с веками монархии, словно гигантский айсберг, откололось от настоящего. Если бы не революция, его восхищение, вероятно, было бы слабее. Карамзин смотрит на картину Лебрена словно в последний раз. Отчасти так и вышло: она уцелела, но монастырь, в церкви которого она висела, который обеспечивал ее ауру, вскоре был снесен.

В работе Лебрена Карамзин видит ее сентиментальную альтернативу. Его предпочтения предвосхищают некоторые ключевые черты той женской образности, которая станет востребована в исторической живописи нового типа, утвердившейся в Европе первой трети XIX столетия. Вместо запечатленной Лебреном Марии Магдалины, легендарной фигуры из Евангелия, святой, почитаемой во всем христианском мире, Карамзин думает о персоне из относительно недавнего прошлого, известной лишь как любовница французского короля, одна из многих. Это предпочтение локального и конкретного общезначимому и легендарному, малого — великому. Карамзин рисует Луизу притягательной, но скорее прелестной и милой, чем прекрасной; чувствительной и скромной, но не образцом добродетели. Он предпочитает не образцовое и не совершенное. Обычный человек, не лишенный недостатков, слабостей, противоречий, привлекательнее для Карамзина, чем герой-сверхчеловек[19]. Людовика XIV, при котором французская монархия достигла наивысшей политической силы и театрализованной аранжировки, Карамзин вслед за Луизой представляет не «королем-солнцем», а просто человеком, тоже весьма чувствительным, но непостоянным. Карамзин пишет, что хотел бы иметь картину Лебрена в своем уединенном кабинете и, если не знать, о чем речь, можно подумать о небольшом портрете, а то и о миниатюре. Между тем алтарный холст Лебрена более двух с половиной метров высотой, это совсем не камерная живопись — ни по формату, ни по духу. Но Карамзин воспринимает ее как камерную, он ожидает от художественного образа приватности и близости к зрителю как частному человеку. Наконец, Карамзин подчеркивает в Луизе жертвенность и сочувствует ей. Он ценит в художественном произведении трогательность. Перечисленные черты женского образа в различных преломлениях и сочетаниях мы найдем в исторических картинах, которые будут рассмотрены в этой книге.

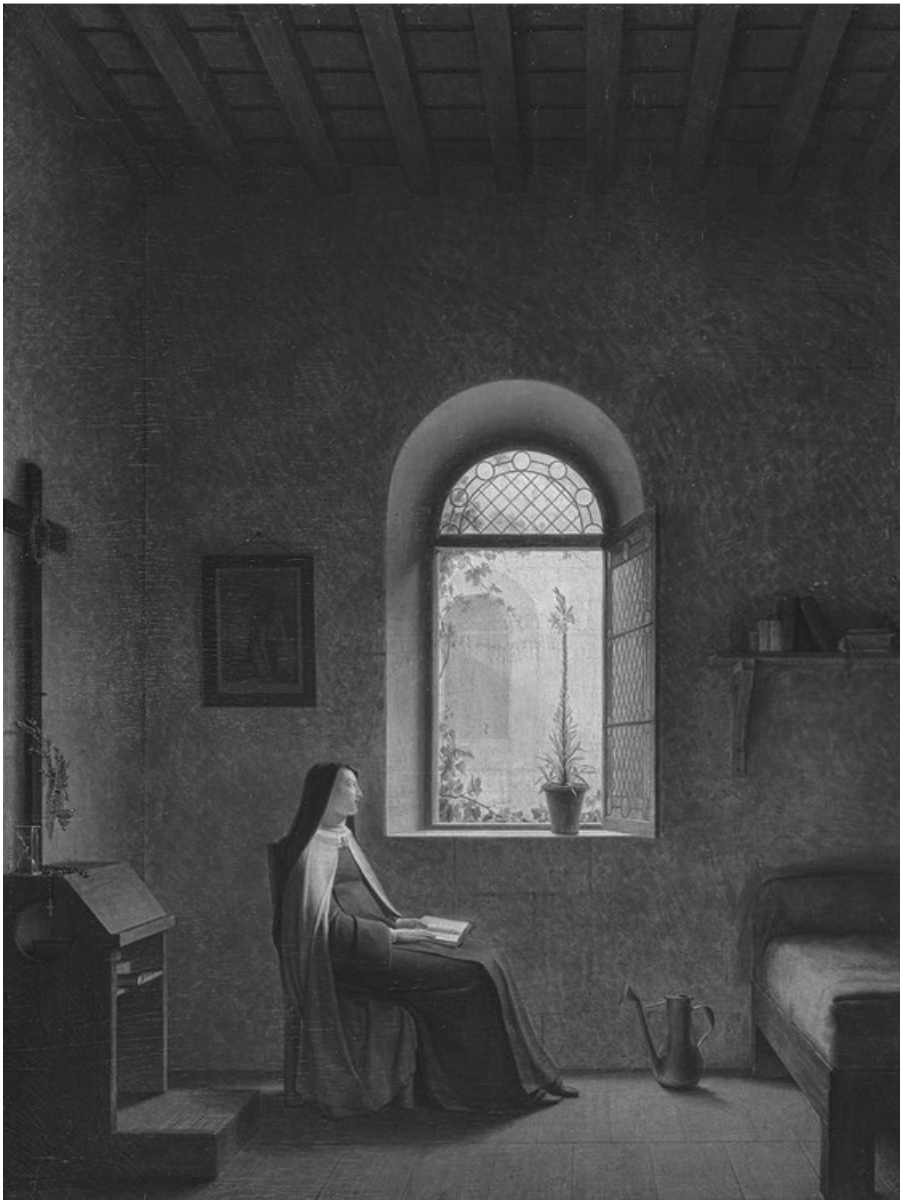
Фрагмент из «Писем русского путешественника» Карамзина предвещает не только общую тенденцию трактовки исторических персонажей в искусстве XIX века, но и то, что Луиза де Лавальер

станет одной из самых популярных фигур в исторической галерее прелестных и трогательных женщин, созданной художниками этого столетия (наряду с Валентиной Миланской, Ядвигой Анжуйской, Варварой Радзивилл, Джейн Грей, Анной Болейн, Марией Стюарт…). Среди первых мастеров этой «галереи» был Флери-Франсуа Ришар. В парижском Салоне 1806 года он выставил две работы камерного, лирического характера, посвященные Луизе: «Мадмуазель де Лавальер в момент неожиданного появления Людовика XIV» и «Мадам де Лавальер, кармелитка». Они были выполнены вскоре после издания романа графини Фелисите де Жанлис «Герцогиня де Лавальер» (1804), который сильно подогрел интерес публики к персоне Луизы. Произведения Ришара сопровождались в Салоне такими пояснениями: Луиза «читала письмо короля, когда он проник в ее комнату через окно и бросился к ее ногам»; «уединившись в своей келье, [Луиза] смотрит на лилию, символ ее любви, и позволяет молитвеннику выскользнуть из рук»[20]. Здесь на стене кельи Луизы висит гравюра, изображающая Марию Магдалину.

«Мадам де Лавальер, кармелитка» (1805, ил. 1) Ришара была куплена Евгением Богарне, герцогом Лейхтенбергским, а после женитьбы герцога Максимилиана Лейхтенбергского на дочери Николая I попала в Россию[21]. В этом можно усмотреть некоторую иронию судьбы, так как в русском искусстве XIX столетия ощущается острая нехватка женственных и чувствительных образов из национального прошлого, в создании и развитии которых безусловно лидировали французские художники, начиная с поколения Ришара. Эта лакуна достойна серьезного изучения, поскольку она наглядно отражает некоторые фундаментальные установки русского исторического и художественного менталитета. И эта лакуна не распространялась на искусство польское.

***

В какую общую новую модель изображения прошлого вписывалось увлечение мастеров XIX века женственными, чувствительными образами? Контекст формирования этой модели определяли восходящие к эпохе Просвещения идеи о том, что история не должна сводиться к истории монархов, полководцев, государственных и церковных деятелей, что ее лица не должны мифологизироваться, что в ней должно быть место не только событийному, но и повседневному, частному, обычному человеческому, каковое может быть обнаружено и в монархах[22].



Ил. 1. Флери-Франсуа Ришар. *Мадам де Лавальер, кармелитка*. 1805. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

С точки зрения внутренних законов искусства эта модель основывалась на принципиальных изменениях жанровой природы исторической картины, ее поэтики. В традиционном, классическом понимании «историческая живопись» на вершине жанровой иерархии — это живопись на религиозные и

мифологические сюжеты, реже на сюжеты из античной истории. Эпитет «историческая» тут отсылает к истории как повествованию. Это рассказ в высоком регистре трагедии — о великом и общезначимом, о богах и героях, о больших и, как правило, легендарных событиях. Это также рассказ-поучение, сопровождающийся воплощением нравственных понятий. Греко-римская античность мыслится общим лоном европейской истории и поэтому получает преимущество перед историями отдельных стран и периодов, которыми до конца XVIII века живопись в целом не занимается, но которые в XIX веке обеспечивают главный репертуар исторической картины. С этого времени она становится исторической в привычном нам сейчас смысле слова и сосредоточенной на изображении Средневековья и раннего Нового времени в их национальных вариациях. Легендарное, всеобщее, героическое уступают реальному и локальному (и в территориальном, и в хронологическом отношении), конкретному, особенному, а также обыкновенному и частному. По классическим художественным меркам это означает жанровое снижение исторической картины, отдаление ее от трагедии и сближение с бытовой картиной, а также с романом, историографией и книжно-журнальной иллюстрацией.

Ключевой вклад в формирование и развитие исторической картины нового типа вносят французские художники. Она заявляет о себе уже в первые годы XIX века в искусстве мастеров круга Флери Ришара, позже прозванных «трубадурами». В 1830-х за ней в парижском Салоне закрепляется наименование «исторический жанр»[23] как компромиссное между номинациями «историческая живопись» и «бытовой жанр»[24]. В это время главным авторитетом в области исторического жанра становится Поль Деларош, приобретающий широкую популярность в разных странах. К середине XIX столетия исторический жанр распространяется с большим успехом в искусстве всей Европы. В пределах Российской империи его осваивают сначала, в 1850-е, художники Царства Польского, чуть позже, в 1860-е, — художники имперского центра[25].

Рамочный признак интересующей нас новой исторической образности можно определить как наличие в ней очеловечивающей частной специфики. «Частное» здесь раскрывается в разных ракурсах: 1) как повседневное, хозяйственное, домашнее; 2) как приватное, личное, чувствительное; 3) как нетипичное, но не выдающееся или исключительное, а неприметно единичное, а также второстепенное и случайное. Противоположность частному составляет в первую очередь государственное, событийное,

героическое и только потом (и не всегда) публичное, тем более что оппозиция «частное/публичное» складывается и утверждается в европейской культуре только в XVIII веке[26]. Например, как мы увидим ниже, к частной сфере относят монаршью и придворную повседневность с ее увеселениями, праздниками, балами, хотя такая жизнь протекает не только не приватно, но словно на сцене, демонстративно публично, а также наделена политическим значением.

1. В XIX веке под частным нередко понимают *повседневное, хозяйственное, домашнее*. Тут для новой исторической картины важным образцом становится жанровая живопись XVII века, особенно произведения голландских мастеров Геррита Доу, Габриэля Метсю, Франса ван Мириса, Питера де Хоха…[27] На временно́м расстоянии они воспринимаются как ценные исторические свидетельства человеческой повседневности и сами приобретают исторический флер, каковым исконно не обладали. Новые художники истории охотно усваивают вкус старых голландцев к подробно и тщательно выписанным реальным деталям одежды, обихода и обстановки, а также к эффектам мягкого естественного света, проникающего в интерьеры. То, что для старых голландцев было привязанностью к простым вещам в окружающей жизни, легко соединяется с антикварным фетишизмом XIX столетия, с увлеченностью материальными атрибутами истории.

Голландская бытовая картина XVII века важна для новых художников истории не только как исторический документ, но и как целостное художественное построение. В поисках же исторического реквизита и аксессуаров они обращаются к широкому кругу старого искусства, в той или иной степени фиксирующего реалии прошлого, а также к частным и музейным коллекциям старинных предметов. Полезные для художников сведения предоставляют быстро множащиеся публикации памятников и исследования исторической повседневности. В этих направлениях собирательской и издательской деятельности, тесно переплетающихся между собой, решающие шаги делают антиквары XVIII столетия. На их опыте хорошо видно, что открытие истории частной жизни есть одновременно открытие истории искусств и культуры, так как обе задачи требуют изучения не столько хроник, традиционного исторического материала, сколько художественных произведений, вербальных и визуальных.

К первым антикварным изданиям, ценным прежде всего своим богатым иллюстративным рядом и посвященным не античности, а национальному Средневековью, принадлежит

пятитомник Бернара де Монфокона «Памятники французской монархии» (1729–1733). Он содержит гравированные повторения миниатюр, портретов, витражей, настенных росписей, скульптур и среди прочего ковра из Байе, который Монфокон прославил. Ковер как исторический артефакт прокомментирован им очень подробно. Многие другие произведения, репродуцированные целиком или фрагментарно, приводятся просто как дополнения к известным жизнеописаниям королей, как отражения знаменитых персон, а также костюмов, снаряжения, обычаев и художественных манер различных эпох. «Читатель заметит, — пишет Монфокон, — что эти эстампы сообщают нам о многих особенностях, о которых историки не говорят»[28].

В интересе к Средневековью Монфокон опережал свое поколение, у его современников «Памятники французской монархии» не пользовались успехом, стилистика воспроизведенных там вещей (которой Монфокон дорожил как историческим свидетельством и которую считал важным точно передать) казалась им варварской и отталкивающей. Но вскоре этот труд превратился в один из главных визуальных справочников для историков, романистов и особенно художников, занимающихся прошлым Франции. Сильное влияние он оказал среди прочих на Ленуара, создателя Музея французских памятников[29].

В 1782 году французский антиквар Пьер-Жан-Батист Легран д'Осси публикует без иллюстраций трехтомник «История частной жизни французов от зарождения нации до наших дней», где начинает со следующего заявления:

> То, что я написал, — это не история Франции. Мои намерения и подходы не те, что у историка. Наши материалы тоже совершенно разные; я использую в своей работе только те, что историк отвергает. Призванный рассказывать о великих событиях, он отбрасывает все, что не представляется ему важным, он выводит на сцену только Королей, Министров и Генералов, всю это когорту прославленных людей, чьи таланты или ошибки, дела или интриги обеспечивают несчастье или процветание государства. Но буржуа в своем доме, крестьянин в своей хижине, дворянин в своем шато, наконец, француз за работой и на досуге среди своей семьи и детей — вот то, о чем историк умалчивает[30].

Львиная доля труда Леграна — исторический обзор французской агрокультуры, производства вин и других алкогольных напитков, сыров… Он подробно останавливается на

французской кухне, охоте, уделяет внимание мебели, посуде, изделиям из золота и серебра… Выделяется финальная часть о досуге и праздниках, в основном придворных. Здесь наиболее заметно затронуты нравы и манеры.

В Англии последней четверти XVIII века первопроходцем на пути одновременно и Монфокона и Леграна стал гравер и эрудит Джозеф Стратт, автор книг «Королевские и церковные древности Англии» (1773), «Полный обзор нравов, обычаев, оружия, привычек и пр. жителей Англии» (1774–1776), «Полный обзор одежды и привычек народа Англии» (1796–1799), «Спорт и развлечения народа Англии с древнейших времен…» (1801). Эти обширные издания включают ценный изобразительный материал, извлеченный из иллюминированных манускриптов. Но, в отличие от Монфокона и подобно Леграну, Стратт уделяет внимание повседневной жизни разных сословий.

В XIX веке предмет, выбранный Леграном и Страттом, полноправно входит в сферу историографии. В Российской империи первые опыты в этом роде — очерки декабриста Александра Корниловича «О частной жизни русских при Петре I», «О частной жизни императора Петра I», «Об увеселениях русского двора при Петре I», «О первых балах в России», «Частная жизнь Донцев в конце XVII и первой половине XVIII века» (1824)[31]; брошюра Алексея Оленина «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян… и русских…» (1832)[32]. Надо также назвать книги графа Александра Нарциза Пшездзецкого («Домашняя жизнь Ядвиги и Ягайло из расходных реестров: 1388–1417», 1854)[33], Ивана Забелина («Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях», 1862; «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях», 1869)[34], Александра Терещенко («Быт русского народа», 1848)[35] и Николая Костомарова («Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа XVI–XVII столетий», 1860)[36].

В этих очень информативных публикациях иллюстрации либо отсутствуют, либо крайне малочисленны и играют второстепенную роль. Параллельно нарастает поток изданий, нацеленных на визуальное воспроизведение национальных памятников. В России среди первых самых масштабных и дорогих таких проектов был многотомник «Древности Российского государства»[37], запечатлевший в цветных литографиях по рисункам Федора Солнцева[38] одежды, доспехи, оружие, знамена, кареты, церковную и светскую утварь, иконы, парсуны, интерьеры, архитектурные фрагменты. От изданий Монфокона и Стратта этот сборник отличает, помимо прочего, то, что в нем репродуцированы в основном изделия, а не изображения, а среди

последних преобладают религиозные[39]. Существенная часть отобранных для сборника Солнцева вещей происходила из Оружейной палаты Московского кремля, главного российского музея национальных древностей, который одновременно являлся музеем российской монархии, так как в нем хранились великокняжеские и царские сокровища и регалии.

К преобразованию Оружейной палаты в музей приступили в 1806 году по распоряжению Александра I. Этот процесс оказался растянут во времени, но его начало пришлось на десятилетие, когда в Европе были основаны два других, очень важных для развития исторического сознания, музея — Музей французских памятников в Париже (1795) и музей в Пулавах (1801), недалеко от Варшавы. В первом, созданном по инициативе Ленуара и с санкции революционного правительства, средневековые монументы экспонировались под монастырскими сводами, в пространстве, затемненном вставленными в окна старинными витражами, что поддерживало то завораживающее, почти магическое воздействие музея на посетителей, которое описано в процитированных выше воспоминаниях Мишле. Для музея Оружейной палаты на территории Кремля сначала, при Александре I, построили здание в классицистическом стиле, потом при Николае I, — другое, в русско-византийском стиле. Экспонаты размещались там в просторных, светлых залах с современными витринами, акцент был сделан на атрибутах монаршей власти и военной славы. Кроме того, в отличие от музея Ленуара, доступного для народа, музей Оружейной палаты до середины XIX века могли посещать только люди из дворянского и купеческого сословий. Сын бедного типографа Мишле, живи он в России, не смог бы туда просто так попасть. Но, возможно, самое существенное отличие музея Оружейной палаты от музея Ленуара заключалось в том, что в революционной Франции историческая и художественная ценность древних памятников приобрела независимость от их прежнего монархического и церковного символического статуса, а в Оружейной палате она оставалась неотделима от их положения в системе самодержавных и православных символов. Музей Ленуара был музеем средневековой Франции, Оружейная палата — музеем Российского государства.

При восшествии на престол Александра II и по его указанию в 1856–1859 годах музей Оружейной палаты дополнили исторической экспозицией в отреставрированных московских палатах бояр Романовых, где, по легенде, родился Михаил Федорович, родоначальник новой царской династии. Палатам, насколько было возможно, возвратили облик XVI–XVII веков, в

них реконструировали интерьеры и домашнюю обстановку семьи Михаила Федоровича, отчасти благодаря подлинным личным вещам Романовых (в том числе женским и детским) из собрания Оружейной палаты, отчасти благодаря повторениям старинных образцов. Палаты бояр Романовых стали уникальным для России музеем допетровского домашнего быта. И хотя своим возникновением музей был обязан причастностью к истории российской монархии, это не отменяет того факта, что эта история была трактована здесь с приватной, а не официальной стороны.

Александр I повелел превратить древлехранилище Оружейной палаты в музей через год после того, как в 1805-м посетил Пулавы, резиденцию князей Чарторыйских, богатейших и влиятельнейших польских магнатов. Адам Ежи Чарторыйский входил в ближайший круг Александра. На рубеже XVIII–XIX веков Изабелла Чарторыйская, мать Адама, устроила в Пулавах выдающийся историко-художественный музей, открытый для публики и бесплатный[40]. Сначала для коллекции был построен храм Сивиллы (1801) в форме древнеримского храма-ротонды, затем Готический домик (1809). Замысел Изабеллы был ярко патриотическим в своих истоках: музей воплощал память о прошлом величии Польши, которая с конца XVIII столетия, после ее разделов между Россией, Пруссией и Австрией, перестала существовать как государство. Подобно Ленуару, Изабелла спасала национальные памятники. В музее важное место занимали польские королевские реликвии, польские доспехи, оружие и трофеи, захваченные в сражениях с немцами, австрийцами, московитами и турками, а также экспонаты, связанные с именами великих представителей польской культуры — Николая Коперника и Яна Кохановского[41]. Вниманием к поэтам и ученым как протагонистам национальной истории, то есть к немонархическим, нерелигиозным, невоенным ее аспектам, музей в Пулавах принципиально отличался от Оружейной палаты, но не от Музея французских памятников, который оказал на Чарторыйскую неизгладимое впечатление и на концепцию которого она ориентировалась, контактируя и лично с Ленуаром[42]. В его музее рядом с королевскими надгробиями были установлены памятники Пьеру Абеляру, Рене Декарту, Мольеру и другим великим поэтам и ученым, включая антиквара Монфокона. Эти немонархические монументы размещались в музейном дворе, «Элизиуме», под сенью сосен, кипарисов и тополей. Там выделялся и притягивал посетителей мавзолей Абеляра и его возлюбленной Элоизы[43], который стал данью сентименталистской культуре, делая чувствительность

предметом и проводником исторической памяти. Эту лирическую мемориальную тему Изабелла Чарторыйская тоже подхватила, уделив в пулавском музее место почитанию знаменитых влюбленных, тех же Абеляра и Элоизы, а также Сида и Химены, Петрарки и Лауры…

Пулавы пополнялись экспонатами, связанными не только с польским прошлым. Изабелла коллекционировала средневековые витражи, фламандские иллюминированные манускрипты, шедевры итальянской ренессансной живописи, личные вещи французских королей, королев и королевских фавориток…[44] В итоге ее собрание выросло в беспрецедентный панъевропейский историко-художественный музей, предвосхищающий по своему смешанному жанровому составу знаменитый музей Клюни, открытый в Париже в 1843 году как музей Средних веков на основе коллекции Александра дю Соммерара и фрагментов коллекции музея Ленуара, закрытого в 1816-м.

Музей в Пулавах процветал до 1830 года, когда в Царстве Польском в составе Российской империи вспыхнуло Ноябрьское восстание за национальную независимость. Среди его лидеров был Адам Чарторыйский, с поражением восстания эмигрировавший за границу; в России он был заочно приговорен к казни, которую Николай I заменил на изгнание. Пулавы были захвачены русскими войсками и разорены. К счастью, большую часть музейного собрания удалось сначала вывезти в отель Ламбер, парижский особняк Чарторыйских, а позже вернуть в Польшу, в Краков (на который не распространялась российская власть), где музей Чарторыйских был заново учрежден в 1870-е.

2. С частным как повседневным, бытовым может сосуществовать и вместе и врозь частное как *приватное, личное, чувствительное*. Тут для новых художников истории незаменимым источников выступает роман. Прежде всего это, конечно, исторический роман, образцами которого в начале XIX века стали сочинения Вальтера Скотта[45]. Но и роман как таковой, расцветший в Англии предыдущего столетия, подготовил почву для того жанрового сдвига, на котором строится новая историческая картина. Английские просветительско-сентиментальные романы показывали частную жизнь, частных людей, их приватные чувства с таким волнующим и убедительным драматизмом, что в глазах читателей современность наделялась историческим весом. И отсюда был один шаг до того, чтобы открыть ценность приватного и чувствительного в самой истории. А эпистолярный роман, вошедший тогда в моду, моделировал тип документа (частное письмо), правдиво фиксирующего приватную и чувствительную

современность для истории. Дени Дидро в своем панегирике Сэмюэлю Ричардсону писал:

Под романом мы до сих пор понимали текст, сплетенный из фантастических и легкомысленных событий, чтение которого было опасно для вкуса и нравственности. Я хотел бы найти другое название для произведений Ричардсона, которые возвышают дух, трогают душу <…> О Ричардсон, я осмеливаюсь сказать, что самая правдивая история полна лжи, а твой роман полон правды <…> Я осмелюсь сказать, что история часто бывает плохим романом; а роман, как ты его сотворил, — хорошая история[46].

С одной стороны, Дидро исходит из того, что исторические сочинения принято было считать более серьезным и благородным родом литературы, более важным для воспитания и образования, чем романы, предназначенные скорее для развлечения. Поэтому сравнение романа с историей должно быть лестно для его автора. С другой стороны, Дидро готов поставить произведения Ричардсона, особенно его «Клариссу, или Историю молодой леди», выше повествований об истории и призвать историков подражать романистам, по крайней мере лучшим из них[47]. Руссо тоже ожидал от историков, что они начнут уделять внимание тому, что успешно изучают романисты, — частной жизни и частному человеку, будь он одновременно выдающейся исторической личностью:

История вообще страдает изъяном в том отношении, что регистрирует только … заметные факты, которые можно фиксировать с помощью имен, мест, дат; <…> история показывает главным образом действия, а не людей, так как захватывает этих последних лишь в известные избранные моменты, в их парадном костюме; выводит напоказ только общественного человека, принарядившегося для публики: не наблюдает его дома, в кабинете, в семье, среди друзей; изображает его лишь в такие моменты, когда он играет роль…[48]

Руссо имеет в виду более тонкие материи, чем те, которые вскоре осветит Легран в своей «Истории частной жизни французов». Для Руссо «частное» — это не столько бытовое, сколько приватное, непубличное, неролевое, лишенное маски. Частный человек для Руссо — наиболее подлинный человек. И в приватной обстановке внутренний человек раскрывается наиболее полно. Руссо и Дидро совпадают во мнении, что, в отличие от романистов, историки не рассказывают правдиво о человеке и его чувствах.

Роман и историю, а также частное-повседневное и частное-приватное-чувствительное скрещивает «шотландский чародей»

Вальтер Скотт. Подробным изображением частной жизни людей различных сословий, состояний, обычаев и нравов он наполняет свои произведения, не упуская при этом конкретную историческую канву и богатую «антикварную» фактуру, что обеспечило ему высочайшую репутацию и писателя и историка. Он с беспрецедентной естественностью и правдоподобием соединяет большую историю эпох, народов, громких имен с малой историей житейского уклада, индивидуального пути, личного выбора, любви… И хотя материальным атрибутам истории Скотт, страстный их коллекционер, отдает должное и отводит их описанию много места, его романы как никакие другие предшествующие тексты оспаривают преимущества исторических артефактов и музеев в оживлении прошлого. Скотт внушает читателям ощущение свидетелей истории, если не участников.

В его романах реальные, знаменитые исторические фигуры, монархи и государственные деятели, остаются на втором плане и часто показывают себя не в блеске своего величия, а с частной человеческой стороны. Протагонист Скотта влюблен, честен и, как правило, пребывает в вынужденном положении между двумя враждующими лагерями, не отождествляя себя вполне ни с одним, но умея понять оба и следуя в выборе друзей внутренним нравственным критериям. Например, в «Айвенго» главный герой, сакс и сын Седрика, ненавистника завоевателей норманнов, становится другом Ричарда Львиное Сердце, норманнского короля. Протагонист Скотта не делит мир на черное и белое, улавливает его полутона, принимает его несовершенство, чужд фанатизму и не подчиняет свои личные чувства диктату традиции, идеологии, политики[49]. Иными словами, в водовороте истории он, во-первых, сохраняет себя как частного человека, а во-вторых, проявляет терпимость. Толерантностью, нейтральностью или, если угодно, объективностью окрашена и авторская позиция самого Скотта. Он воздерживается от безоговорочной солидарности с какой-либо из изображаемых партий. Эта нейтральность бывает двуслойна, так как Скотт не только долгое время успешно скрывал свое авторство, но иногда представлялся всего лишь издателем попавших ему чужих рукописей, всего лишь посредником и комментатором.

Одним из первых исторических романов в польско-литовской культуре становится роман «Варвара Радзивилл», написанный по-французски графиней Софьей Шуазель-Гуфье, урожденной Тизенгауз, появившейся на свет в Речи Посполитой за пять лет до ее окончательного уничтожения Третьим разделом Польши. Шуазель-Гуфье была фрейлиной Елизаветы Алексеевны, супруги

Александра I, и находилась в дружеских отношениях с самим царем. Ее роман «Варвара Радзивилл» вышел в 1820-м[50], на волне увлечения польских литераторов Варварой, предметом великой любви короля Сигизмунда II Августа в эпоху политического могущества и культурного расцвета Речи Посполитой. Как мы увидим в четвертой главе, в польском историческом и художественном сознании XIX века образ Варвары Радзивилл скрепляет беспрецедентное, трудно достижимое единство лирической и патриотической тем.

Русские писатели осваивают жанр исторического романа на рубеже 1820–1830-х. Ниже мы коснемся некоторых примеров. Сейчас отметим, что самым ранним и долгое время самым популярным из них был роман Михаила Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), посвященный Смутному времени, борьбе русского народа с поляками. Несмотря на то, что это произведение создано умело и талантливо под очевидным влиянием Вальтера Скотта (особенно его «Айвенго»), в нем ясно дают о себе знать отступления от скоттовских образцов, ставшие типичными для большинства последующих русских исторических романов, что позволяет говорить о некой национальной тенденции исторического воображения. Герой Загоскина, боярин Юрий, не столько существует между двумя лагерями, подобно протагонистам Скотта, сколько переходит со службы у польского королевича Владислава на сторону русских ополченцев, противостоящих польским завоевателям. Этот переход Загоскин, не соблюдая толерантности Скотта, однозначно оценивает как предпочтение добра злу. Хотя в романе изредка мелькают поляки, не лишенные достоинств, в целом польская нация представлена предвзято уничижительно, не без гротеска[51]. Любовь же Юрия и боярышни Анастасии — наиболее бледная и условная сюжетная линия романа[52]. А в «Айвенго» «прекрасная нежная» еврейка Ревекка, самоотверженно полюбившая протагониста и возбудившая жгучую и несчастную страсть в Бриане де Буагильбере, затмевает не только избранницу Айвенго леди Ровену, но порою чуть ли не его самого.

Тенденциями редуцированной, принижающей трактовки «чужой» для автора стороны действия, нивелирования личных чувств и частного пространства персонажей совершенно не захвачена «Капитанская дочка» (1836) Александра Пушкина, тоже вдохновленная романами Скотта. Отклики на нее в изобразительном искусстве будут рассмотрены в третьей главе.

Большое число исторических картин XIX столетия основывалось на романах, а не на историографии. Среди иллюстрируемых в живописи (как и в графике) исторических

романов лидировали произведения Вальтера Скотта. Если картины посвящены реальным, а не вымышленным историческим персонажам, часто очень трудно понять, какой текст был главным для живописца — художественный или нефикциональный, тем более что работы историков нередко облекались в форму беллетристики, а сочинения писателей бывали переложением достоверных исторических сведений. Иногда художники указывали среди своих источников Скотта, даже если не обращались к его сюжетам[53]. Ясно, что в создании приватных, чувствительных и особенно любовных образов из национального прошлого художники по преимуществу руководствовались историческим романом если не как тематическим ресурсом, то как жанровым образцом. Ниже мы увидим, что русские живописцы, в отличие от западноевропейских и польских, оставались к историческому роману и к другим родам исторической художественной литературы довольно равнодушны.

Говоря о приватной исторической образности в литературе и живописи, нельзя не сказать о волне публикаций частных исторических свидетельств, поднявшейся в первой половине XIX века. Если Вальтер Скотт лишь играет роль издателя, историки активно практикуют издания рукописей, иногда в факсимильном повторении. Среди них заметное место занимает персональная их категория, эго-документы[54] — письма, дневники[55], мемуары. Часто это тексты, написанные женщинами[56].

В эпистолярных публикациях выделялась корреспонденция маркизы Мари де Севинье, современницы герцогини Луизы де Лавальер. И сами ее письма, и их многочисленные издания, которые начались уже в XVIII столетии, были существенным импульсом в развитии культуры приватности и чувствительности. В эпоху сентиментализма они стали созвучны набирающему популярность жанру эпистолярного романа, к каковому относились упомянутые выше «Новая Элоиза» Руссо и «Кларисса» Ричардсона. В первых изданиях письма мадам де Севинье воспринимались скорее как актуальное литературное явление, чем как историческое свидетельство. К эпистолярному кругу художественных сочинений XVIII века принадлежала и поэма «Письмо герцогини де Лавальер Людовику XIV» Адриена-Мишеля-Гиацинта Блена де Сенмора. Вероятно, именно по ее мотивам Карамзин составил свое письмо об образе Луизы в монастыре кармелиток[57], с которого мы начинали.

В XIX столетии среди первых исторических публикаций женского эпистолярного и мемуарного наследия надо назвать издания писем Джейн Грей[58], писем Варвары Радзивилл и корреспонденции, с ней связанной[59], обширной

корреспонденции Марии Стюарт и документов, близко к ней относящихся[60], сборника «Письма королев и знаменитых леди», включающего письма Анны Болейн[61], писем Марины Мнишек[62], писем Софьи Алексеевны[63], воспоминаний Натальи Долгорукой[64], мемуаров Екатерины II[65] и Екатерины Дашковой[66].

3. Частное может восприниматься как *нетипичное, но не выдающееся, исключительное, а незаметно единичное*, а также *второстепенное и случайное*. С одной стороны, частный человек мыслится как индивид, самостоятельное, уникальное явление. С другой, если не каждый может быть монархом, святым, героем и даже просто публичным человеком, каждый, включая монарха, бывает частным человеком. Поэтому за «частным» проступает «общечеловеческое», «подлинно человеческое», толерантно и либерально примиряющее разные культурные, социальные, экономические, политические и гендерные идентичности. Такое понимание частного близко к пониманию личности как субъектности, персональности, присущей не отдельному, а любому индивиду, всем людям. Это принципиально отличается от доминирующего в русской культуре начиная с XIX века понимания личности как неповторимой индивидуальности, противостоящей обществу, толпе, массе[67].

Новая историческая картина склонна трактовать известных персон как частных людей не только в том смысле, что показывает их в повседневной и приватной обстановке, но и в том, что показывает их как не обладающих исключительностью, держащих себя так, как многие другие держали бы себя в сходной ситуации, ординарной или чрезвычайной, комфортной или трагической. Это дало основания Александру Декану (который сам работал в историческом жанре) написать о своем знаменитом коллеге:

В тот момент все, чего желала публика, все, чего она требовала от искусства, — это узнавания в нем себя… в этом секрет колоссального успеха г-на Деларош[68].

Здесь имеется в виду не коллективное, а субъектное узнавание себя каждой человеческой единицей общества.

И в изображаемом действии историческая картина нередко выбирает частный, то есть второстепенный или случайный его момент, а также некую паузу. Это, пожалуй, наиболее наглядно роднит ее с жанром иллюстрации. Сейчас речь идет об оригинальных сюжетных иллюстрациях, отталкивающихся от современного исторического нарратива, а не о воспроизведении старинных артефактов, о которых говорилось выше. Практика иллюстрирования изданий художественной, просветительской,

научной литературы стремительно распространяется в XIX веке[69]. Как мы увидим дальше, новые исторические сюжеты часто сначала визуализируются в книжной и журнальной графике и только потом — в живописи[70]. Но кроме того, живопись перенимает некоторые приемы иллюстративной графики. Иллюстратор может себе позволить передавать не суть и не панораму событий, и так подробно описанных вербально, а отдельные, иногда мелкие, побочные штрихи к ним, а иногда и то, что остается между строк. С одной стороны, это как будто усиливает зависимость иллюстрации от текста[71], вне которого она рискует остаться непонятной. С другой стороны, это переносит зависимость образа от слова в пространство вне образа и поэтому парадоксально освобождает его от повествовательности, а некоторая возникающая при этом смысловая неясность иллюстрации и подражающей ей картины превращается в художественный принцип, не вынужденный, а намеренный эффект, поддерживающий иллюзию естественной, неартикулированной жизни и нейтрального, не регламентирующего ее отображения в искусстве. Наконец, картина, похожая на иллюстрацию, должна легко поддаваться переводу в репродукционную графику[72], спрос на которую бурно растет в XIX столетии. В гравированном, позже фотографическом воспроизведении историческая живопись нового типа наводняет частные дома.

Вопреки своей пространственной природе, живопись, особенно историческая, на протяжении столетий полагала повествование важнейшей своей задачей и способностью. Уже было упомянуто, что сам эпитет «историческая» в наименование высшего жанра живописи подразумевал историю как рассказ. Старые мастера рассказывали о великих, широко известных и уже поэтому хорошо узнаваемых событиях, используя конвенциональный язык экспрессий (мимики, жестов, поз, движений), служащих репрезентации характеров и действия, вынесению моральных оценок и поучению зрителя. Новая историческая картина тяготеет к дистанцированию и от событийности, и от повествовательности, и от говорящих, «театральных» экспрессий, и от дидактики[73]. Эмоции персонажей она нередко изображает сдержанными, неопределенными, в соответствии с укоренившимся в XIX веке представлением о том, что подлинная внутренняя жизнь остается во многом скрыта и невидима[74]. Отказываясь от морализаторства, художники истории соблюдают нейтралитет, сопоставимый с авторской позицией Вальтера Скотта. Зрителю предоставляется свобода распределять свои симпатии и

антипатии.

Все обозначенные частные грани исторической образности, с одной стороны, приближают историю к обычному современному человеку, а с другой, приближают его самого к истории, вселяют в него ощущение исторического субъекта, уверенность в своем праве принадлежать истории. Иными словами, новая историческая картина проявляет к зрителю нетребовательность, терпимость, позволяет ему оставаться самим собой. Подобный эффект в литературе подразумевал Пушкин, когда писал:

Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем, не с enflure [напыщенностью] французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов, не с dignité [величавым достоинством] истории, но современно, но домашним образом[75].

Позже Михаил Салтыков-Щедрин выразился радикальнее об аналогичном эффекте в живописи Николая Ге:

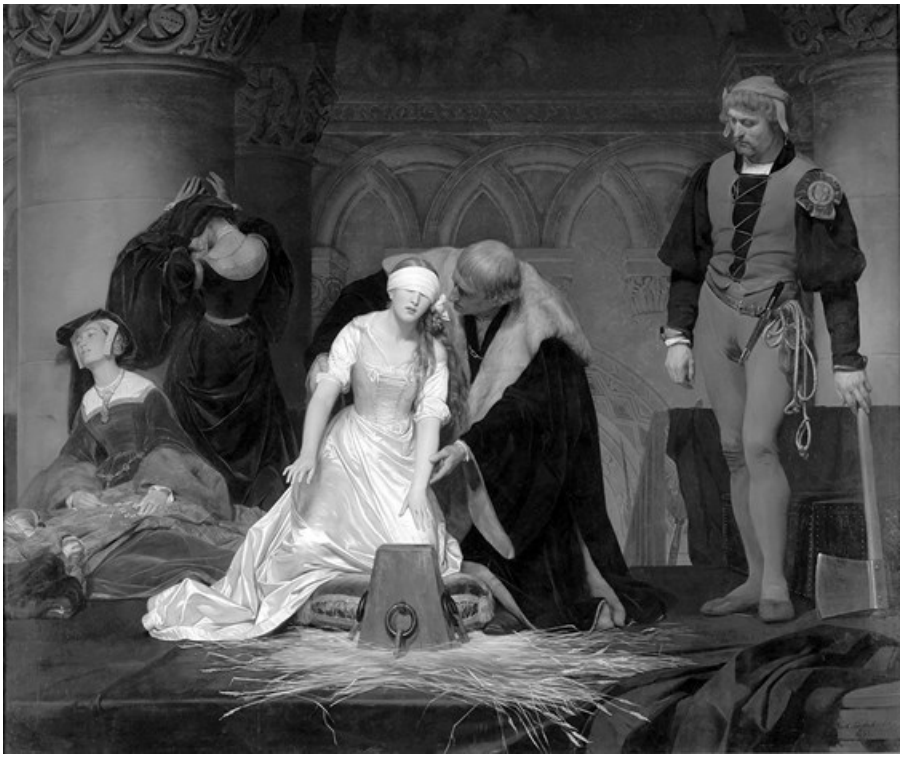
Я, с своей стороны, очень рад, что нашелся наконец добрый человек, который написал картину собственно для меня… а не для знатоков-педантов <…> Я рад этому … и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом, чтоб он если желает сделать меня участником изображаемого им мира, то не заставлял бы меня лазить для этого на колокольню, а вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в мою собственную квартиру[76].

Итак, новая историческая картина расширяет традиционное для живописи историческое поле в сторону национальной и эпохальной специфики, бытовой конкретики, повседневных мелочей и случайностей, приватности чувств, человеческого противоречивого несовершенства. Она воздерживается от дидактики, а иногда и от ясного повествования, освещая скорее не действия, а состояния персонажей[77], а также предметный антураж, достоверный или кажущийся таковым. Насколько он предстает конкретным и детализированным, настолько человеческие состояния остаются порой смутными, но это делает их только более правдоподобными. В целом «исторический жанр» показывает прошлое с большой убедительностью, словно история разыгрывается вблизи от зрителя, словно он наблюдает ее так же, как окружающую действительность. Это побуждает зрителей проникаться к изображаемому доверием и эмпатией.

***

Женственные образы, на которых сосредоточено наше

внимание, должны быть поняты не только в гендерном измерении, но и как кодирующие описанный выше аксиологический поворот к частной сфере в исторической репрезентации, который способствует развитию толерантности, эмпатии и признанию права неглавного и несильного на историю[78]. Да, частное как повседневное охватывает и женские, и мужские персонажи, и последние даже в большей степени, так как они продолжают количественно преобладать в художественной историографии. Но присутствие в ней женских фигур на протяжении XIX века очень заметно возрастает и численно и суггестивно, и именно они в первую очередь наполняют исторические сцены чувствительной жизнью и трогают зрителей. Что может быть трогательнее образа юной Джейн Грей, неловко пошатнувшейся на эшафоте и словно нащупывающей рукой плаху (Поль Деларош, ил. 2)? Только образ двух маленьких принцев, детей Эдуарда, прислушивающихся к шагам своих убийц за дверью (Поль Деларош, ил. 3). Что может быть трогательнее образа Варвары Радзивилл, умирающей на глазах любящего ее короля Августа (Йозеф Зимлер, ил. 36, с. 174)? Только образ Яна Кохановского, оплакивающего свою крошечную дочь Уршулу (Ян Матейко, ил. 44, с. 188). Что может быть трогательнее образа хрупкой «княжны» Таракановой, гибнущей в тюрьме (Константин Флавицкий, ил. 46, с. 203)? В русской живописи исторического жанра, пожалуй, ничего.



Ил. 2. Поль Деларош. *Казнь Джейн Грей*. 1833. Лондон, Национальная галерея

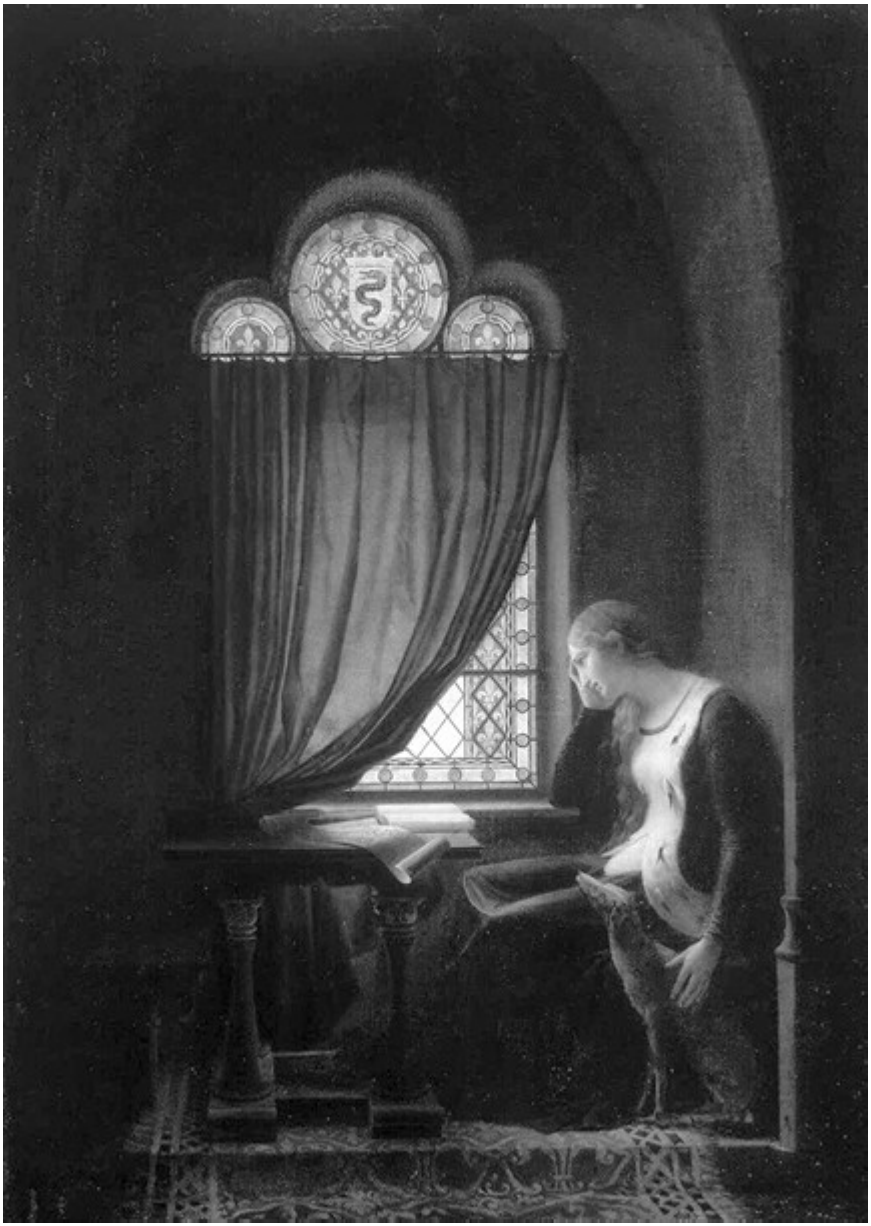
Ил. 3. Поль Деларош. *Дети Эдуарда*. 1830. Париж, Лувр

«Женственное» далее будет иметь следующие коннотации. Прежде всего это «неофициальное», свободное от миссии олицетворения власти — по существу, миссии мужественной. Женственны могут быть женщины или не облеченные властью, или как бы забывшие о ней, или ее потерявшие. В продолжение альтернативы мужественному женственное будет не милитаристским, а пацифистским и в целом, скорее, не героическим, а иногда даже откровенно слабым, уязвимым, беззащитным. Женственное поддерживается эмоциональным, часто — любовными чувствами, но также материнскими, дочерними, семейными.

Это то женственное, которое заявило о себе в эпоху, когда приобрели ценность для исторического сознания и стали доступны публике такие, например, чувствительные следы прошлого, как надгробие со скульптурным изображением Валентины Миланской[79] в таинственной атмосфере Музея французских памятников; портрет Марии Стюарт работы Франсуа Кенеля, клавикорд Габриэль д'Эстре и подаренные ей Генрихом IV серебряные часы (музей Чарторыйской в Пулавах); факсимиле письма с мелкими помарками Варвары Радзивилл к Сигизмунду II Августу; письма Марины Мнишек отцу из Тушинского лагеря под Москвой с жалобой на нехватку средств и просьбой прислать бархата на платье; донесение Алексея Орлова Екатерине II, упоминающее о том, что на лице дерзкой и очаровательной самозванки Таракановой есть веснушки.

В живописи XIX века все чаще встречаются подобные сцены: Жанна д'Арк не отважная воительница, а измученная, больная девушка, с трудом приподнимающаяся на тюремной соломе; Ядвига Анжуйская, насильно разлученная с женихом (ил. 33, с. 163); Валентина Миланская, угасающая от печали по убитому супругу (ил. 4); Маргарита Наваррская с братом Франциском I, который, шутя, показывает ей стишок, только что нацарапанный бриллиантом на окне в замке Шамбор: «Женщины изменчивы / Глупец, кто им доверяет»; Варвара Радзивилл, околдовавшая сердце и душу Сигизмунда II Августа; Катерина Ягеллонка, заключенная в замке Грипсхольм вместе с мужем и маленьким сыном (ил. 37, с. 175); Анна Болейн в Тауэре сразу же после ареста, бессильно поникшая и замершая в полуобмороке; Джейн Грей за несколько минут до казни, беспомощная, растерянная, с завязанными глазами; Мария Стюарт — девочка, воспитываемая при французском дворе; Елизавета I, не великая королева, а приятная дама, принимающая графа Лестера в изящной и приватной обстановке дворца; Луиза де Лавальер, покинутая «королем-солнцем» и скромно уединившаяся в уютной

монастырской келье… Распространены были куртуазные и эротические изображения фавориток королей (особенно французских), а также возлюбленных знаменитых поэтов и художников (особенно итальянских).



Ил. 4. Флери-Франсуа Ришар. *Валентина Миланская, оплакивающая смерть своего супруга*. 1802. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Женственное в искусстве могло восприниматься не только как то, что связано с репрезентацией женщин, но и как то, что ориентировано на них, нравится и приятно им, а также шире —

как то, что внушает публике любовь, притягивает и трогает сердца или просто занимает, не требуя напряжения мысли. Этот «женственный» художественный эффект получал контрастные прочтения: с одной стороны, как признак смягчения нравов, гуманизации и демократизации культуры; с другой, как симптом побочного продукта этой демократизации — популяризации культуры.

Иллюстрацией первому служит галантный афоризм Генриха Гейне о беспрецедентно широкой славе исторических романов Вальтера Скотта:

От графини до швеи, от графа до рассыльного, — все зачитываются романами великого шотландца, особенно наши чувствительные дамы <…> Прекрасная нежная Ревекка не могла попасть в более прекрасные, более нежные руки[80].

На другом полюсе находится мизогинный отзыв Владимира Стасова на очень популярную когда-то историческую оперу Александра Серова «Рогнеда»:

Публика влюблена теперь в Рогнеду, как бывала влюблена то в Фенеллу, то в Деву Дуная, то в Монте-Кристо, то в верченье столов, то в стуколку, то во многое тому подобное. Но публика как женщина: чем недостойнее предмет ее обожания, тем крепче к нему привязывается, а если он уже совершенно ничтожен или пошл, тогда возгорается у ней такая страсть, которая надолго вытесняет все остальное[81].

Как видим, для Гейне женственное — это чувствительное, нежное, прекрасное; для Стасова — неразумное, неразборчивое, поверхностное, ветреное, бестолковое.

Надо сказать, что способность вызывать симпатии, пленять сердца широкой, смешанной в своем классовом, гендерном, национальном составе публики была исконным общим свойством тех новых художественных форм, которые в культуре XIX века обеспечили и поддерживали одержимость историей и которые, в частности, специализировались на создании женственных образов. Это исторический роман, историческая опера и исторический жанр в живописи. Исторический роман, основоположником которого на заре XIX столетия выступил Вальтер Скотт, стал возвышением романа как такового через обогащение его серьезным и подробным историческим знанием, если и не всегда вполне точным и верным, то всегда убедительным. То же касается исторической оперы, главным мэтром которой был признан Джакомо Мейербер. Заявив о себе на рубеже 1820–1830-х годов на сцене парижской Оперы, она получила название большой оперы (grand opéra) и поражала воображение театральной публики размахом и вместе с тем

детальностью исторических реконструкций. С «историческим жанром» дело обстояло несколько иначе. Выше уже было отмечено, что он представал снижением «исторической живописи», понимаемой как поле трагедии с преобладанием религиозной и мифологической тематики, в сторону живописи бытовой, а также историографии и исторического романа, незаменимого источника женственных, чувствительных и любовных образов. Для традиционного художественного сознания подобное снижение само по себе ассоциировалось с феминизацией, так как историческая живопись на вершине классической жанровой иерархии противопоставлялась нижестоящим жанрам не только через социальную метафору, как «благородное» — «плебейскому», но и через метафору гендерную, как «мужественное» — «женственному»[82].

Когда в России первой трети XIX века начали появляться отечественные исторические романы, многие авторы отмечали острую нехватку исторического материала для изображения частной и особенно эмоциональной жизни предков. Князь Петр Вяземский писал:

…сомневаемся в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтера Скотта. В нашей истории, по крайней мере до Петра Великого, встречаются, разумеется, лица, события и страсти, но нет нравов, общежития, гражданственного и домашнего быта: источников необходимых для наблюдателя-романиста[83].

Об этом говорил и Виссарион Белинский:

Изобразить в романе Россию <…> совсем не то, что изобразить ее в истории: долг романиста — заглянуть в частную, домашнюю жизнь народа, показать, как в эту эпоху он и думал, и чувствовал, и пил, и ел, и спал. А какие у нас для этого факты… Где литература, где мемуары <…>?.. Остаются летописи — но с ними далеко не уедешь[84].

Это понимал и Николай Устрялов: мы не знаем подробностей, столь занимательных в Истории Французской или Английской, не знаем, какое участие в делах и спорах Князей принимали наши Ксении и Евдокии[85].

Крайне редкое и скупое упоминание о женщинах в источниках допетровского периода Устрялов рассматривал в единстве с другими пробелами русской истории: крайней ограниченностью свидетельств о нравах и обычаях, а также недостатком непосредственного, индивидуального свидетельского взгляда, не пренебрегающего житейскими, человеческими деталями, не скованного условностями летописной традиции и духовным саном летописцев. Сам

Устрялов приложил немало усилий для того, чтобы позволить соотечественникам «услышать выразительный голос старины, увидеть жизнь и деяния предков в неподдельной картине»[86]: в 1830-е он начал активно публиковать исторические документы, которые рассказывали о том, о чем молчали летописи, касались не только событий, но и быта и нравов Руси. Это записки побывавших здесь иностранцев, записки самих русских, а также эпистолярные источники. Но это существенно не меняло общего положения дел: в России подобных текстов и порождалось, и сохранилось гораздо меньше, чем на Западе.

В передаче частной и эмоциональной жизни национального прошлого русская живопись испытывала трудности еще большие, чем литература. И если в Западной Европе исторический роман и новая историческая картина развивались одновременно, в России последняя запаздывала относительно романа примерно на поколение, заявив о себе, как отмечалось выше, только в 1860-е. Что же касается Царства Польского, бывшего частью Российской империи, здесь ситуация была иной: в художественной продукции не наблюдалось недостатка в приватных, трогательных, женственных образах из польско-литовской истории.

Общая и очевидная причина затрудненной и сдержанной феминизации истории в русском искусстве XIX века — разрыв между допетровским прошлым и европеизированной культурой. В социальной и политической реальности Древней Руси женское присутствие было гораздо менее заметно, чем в западноевропейской и польской истории. В отличие от Европы, Россия не могла похвастаться богатой и непрерывной на протяжении многих столетий традицией светской литературы и искусства, начиная с рыцарских романов и поэзии трубадуров. На Руси не знали куртуазного поклонения прекрасной даме, заложившего в Европе фундамент для возвышения общественного положения женщины и лирической художественной образности, а также ставшего наследием, определившим одну из главных отличительных черт европейской цивилизации[87].

Другое, что высвечивает разрыв русской национальной традиции с современными европейскими ценностями и объясняет рассматриваемую здесь проблему, — ослабленность в русской культуре частного начала в его не столько бытовом, сколько субъектном и рефлексивном аспектах. Это было связано с господствующей в Московском царстве патриархальной моделью общества и патерналистской моделью государства, подавляющего независимость и самосознание индивида. Даже в европеизированной России XIX столетия эти модели в значительной степени сохраняют свое влияние. В Речи

Посполитой с ее выборной монархией и шляхетской республикой это было не так. Величайшим благом здесь стала личная и политическая шляхетская свобода[88]. И после разделов Польши шляхта не утратила принадлежность к политической культуре, составляющей противоположность абсолютизму[89]. Как было показано выше, новая историческая картина, уделяющая повышенное внимание женственным и чувствительным образам, имеет тенденцию трактовать исторических персонажей как частных людей и ориентирована на зрителя как частного человека. Тем самым она внушает ему ощущение исторического субъекта, предоставляет ему индивидуальное право на историю. Концепция этой картины либеральна в своей основе.

Глава 2
Марина Мнишек в русском искусстве

Полька Марина Мнишек (1588–1614) стала важным действующим лицом Смутного времени, одного из самых сложных и решающих периодов российской истории. Шляхтенка, дочь сандомирского воеводы Юрия Мнишека, она в 1606 году сочеталась браком с Лжедмитрием I, поддержанным поляками, а также стала первой на Руси царицей, удостоившейся процедуры коронования, венчания на царство, что ранее было прерогативой только царей. Всего несколько дней сохраняла она благополучно этот статус. В Москве вспыхнул бунт против Лжедмитрия и поляков, самозванец был растерзан толпой, Марина чудом избежала позора и расправы, новый царь Василий Шуйский выслал ее в Ярославль. Через какое-то время при условии отказа от притязаний на московский престол Марину отпустили на родину, в Речь Посполитую, но по дороге она приняла роковое решение: признала своим мужем второго Лжедмитрия, выдававшего себя за спасшегося первого, и присоединилась к его военному лагерю, разбитому под Москвой. Затем последовало несколько лет авантюр с переменной удачей, скитаний и мытарств. Наконец после избрания на царство Михаила Романова московские стрельцы захватили Марину вместе с ее последним фаворитом, казачьим атаманом Иваном Заруцким, и она то ли была казнена, то ли умерла в заточении.

О Марине Мнишек сохранилось множество свидетельств в официальных и частных, вербальных и визуальных источниках. Большой корпус этих документов, включая так называемый Дневник Марины (составленный поляками из ее свиты), был издан в русском переводе ведущим российским историком Николаем Устряловым в первой трети XIX века[90]. Тогда же Александр Пушкин в драме «Борис Годунов» создал лаконичный, но непревзойденный портрет Марины. К середине XIX столетия ее судьба была всесторонне освещена в сочинениях русских историков и писателей. Не в последнюю очередь благодаря Марине в русской культуре утвердился образ «прекрасной и гордой польки», который как устойчивый стереотип восприятия Польши превзошел по яркости мужские образы, что редко случается с клишированными представлениями о «чужой» нации[91].

До XIX века в русской исторической и художественной литературе о Марине если и упоминали, то вскользь и неохотно, причем как о фигуре, лишенной самостоятельности, подчиняющейся указаниям своего отца[92]. В XIX столетии на авансцену исторических реконструкций Марину выдвигает тот набор качеств, который раньше побуждал безоговорочно и сурово ее осуждать, оставлять в тени или вовсе игнорировать: 1) Марина как жена самозванцев (Лжедмитрия I и Лжедмитрия II) и, следовательно, незаконная претендентка на российский трон[93], то есть преступница против российской государственности; 2) Марина как чужая в русской культурной традиции — иностранка-католичка, по-европейски воспитанная, ошеломительно явившая западную свободу нравов и смелую политическую волю, неслыханную для женщины в домостроевской, теремной России; 3) Марина как конкретный человек и очаровательная женщина, не лишенная недостатков и слабостей, но также и достоинств, колеблющаяся и оступающаяся, о которой известно много противоречивого, много живых и приватных деталей.

Научная и художественная историография XIX века отклоняется от мифологизированного, дидактического нарратива, в котором герои и события трактованы сквозь призму вневременных контрастных понятий добра и зла в различных их ипостасях и который служит прославлению великого, затмевающего недостойное. Раньше восприятие Марины в России определяло закрепленное за ней амплуа бесстыдницы, безбожницы[94], злодейки. Теперь историков и писателей все больше интересует не место Марины в системе моральных и символических координат, а то, какой она действительно была и что с ней действительно происходило. И если как «злодейка» Марина оказывалась обречена не только на презрение, но и на дискриминацию, требующую некоторых умалчиваний и частичного забвения, то как реальная фигура она получала огромные преимущества перед своими добродетельными современницами и предшественницами по той причине, что о ее личности и авантюрах дошло множество достоверных сведений и занимательных подробностей, чего нельзя сказать ни о какой другой женщине из допетровского прошлого. Марина стала подарком для историков-позитивистов и романистов. Отдельно надо подчеркнуть, что западное происхождение Марины, делающее ее чужой или даже враждебной для русских, предоставляло русским литераторам и художникам дополнительные вольности в ее репрезентации. Марина могла быть показана небезупречной, а также обладающей свойствами обычного человека и обычной женщины в большей степени, чем

те персоны, на кого была возложена высокая миссия олицетворять отечественное прошлое.

В предыдущей главе речь шла об особом значении в Европе XIX века эпистолярных и дневниковых исторических свидетельств. Именно тогда их начали широко издавать, и они становились образцом и источником для воссоздания повседневной, приватной, эмоциональной жизни прошлого, притягательность которой открывала европейская культура этого времени. Примечательно, что в России XIX столетия письма Марины Мнишек, а не российских царей, духовных и должностных лиц первыми удостоились публикации как исторические документы[95]. Марина вела переписку с польским королем Сигизмундом III, Ватиканом, гетманом Жолкевским, гетманом Сапегой… Но в первую часть корреспонденции Марины, изданную в 1819 году, вошли по преимуществу ее письма к отцу, отправленные из подмосковного Тушинского лагеря зимой и весной 1609 года, когда она уже стала супругой Лжедмитрия II. Они содержат личные интонации и бытовые детали, в частности, такие фрагменты:

Не знаю, что писать к вам в печали, которую имею, как по причине отъезда вашего отсюда, что я осталась в такое время без вас, милостивого государя моего и благодетеля, так и потому, что с вами не так простилась, как проститься хотела, а паче я надеялась и весьма желала, чтобы из уст государя моего батюшки благословение получить, но, видно, того я была не достойна <… > Прошу вас, милостивый государь мой батюшка, чтоб я, по милости вашей, могла получить черного бархату узорчатого на летнее платье для поста, двадцать локтей, прошу усильно;

О делах моих не знаю, что писать, кроме того, что только отлагательство со дня на день, нет ни в чем исполнения, со мною поступают так же, как и при вас, не так, как было обещано при отъезде вашем родительском; о чем я хотела более к вам писать, только господин коморник очень спешит, для того вкратце пишу, своих людей не могу послать, ибо надобно дать на пищу, а я не имею. Помню, милостивый государь мой батюшка, как вы с нами кушали лучших лососей и старое вино пить изволили, а здесь того нет; ежели имеете, покорно прошу прислать[96].

В 1824 году большую статью о Марине Мнишек напечатал выходец из Речи Посполитой Фаддей Булгарин, когда-то воевавший на стороне Наполеона в польских легионах. Опираясь на многочисленные свидетельства о Марине, цитируя ее письма, Булгарин первый развернуто обрисовал яркую, незаурядную, противоречивую личность Марины, отчасти, разумеется, с осуждением, но отчасти с восхищенным удивлением. Он называет

Марину прелестной, умной, смелой, не раз пишет о ее гордости[97] и твердости, а в период Лжедмитрия II представляет ее самостоятельным и активным политическим игроком. Вот несколько фрагментов из статьи Булгарина:

Нельзя не удивляться твердости Марины. Оставленная войском и супругом [Лжедмитрием II], друзьями и родными, без денег, без всяких способов, одна в земле чужой, наполненной ея врагами, — она не покорилась бедственным обстоятельствам, но умом своим и постоянством успела не только избегнуть гибели, но даже переменить течение дела, направление умов и обратить их в свою пользу.

В глухую полночь она переоделась в платье воина, привесила за плеча лук и колчан и в сопровождении двух служительниц, верхом, в самый жестокий мороз поскакала в Калугу.

Гордость ея, высокомерие, пронырливость, разврат возбуждают омерзение, но необыкновенное красноречие, вовсе не женское бесстрашие, ничем не преклонная твердость, или, лучше сказать, упрямство, приводят в удивление. История предоставляет немного женских характеров, подобных Марине…[98]

Именно статья Булгарина, вероятно, послужила главным источником для Пушкина, когда он работал над образом Марины в своей драме «Борис Годунов»[99], законченной в 1825 году. В известном письме к Николаю Раевскому Пушкин вспоминает о замысле «Бориса Годунова»:

Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги. Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина[100] он лишь бегло очерчен. Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть…[101]

Какая же еще женщина из допетровского прошлого могла бы вызвать такой живой оклик в воображении русского

европейца XIX века?

Как и в статье Булгарина, в «Борисе Годунове» Марина Мнишек обладает сильным характером. Однако Пушкин первый представляет Марину не просто умной, властной, но и великолепной красавицей, а Лжедмитрия I — воспылавшим к ней страстью, которая не только неподдельна, но мгновениями почти возвышенна:

> Твоя любовь… что без нее мне жизнь,
> И славы блеск, и русская держава?[102]

Это объяснение ночью у фонтана в саду самборского замка[103] воеводы Мнишека сопровождается внутри Самозванца борьбой мужского честолюбия с политическим (т. к. он понимает, что Марина выбирает не его, а его царский титул), а внутри Марины — борьбой сословного честолюбия с политическим (т. к. она понимает, что отдается беглому монаху). И в этом кратком, но драматургически чрезвычайно насыщенном эпизоде Марина одерживает победу дважды: сначала ее красота заставляет Дмитрия чуть не забыть о политике, затем ее воля побуждает его о политике вспомнить:

> Встань, бедный самозванец.
> Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,
> Как девочки доверчивой и слабой
> Тщеславное мне сердце умилить?
> Ошибся, друг: у ног своих видала
> Я рыцарей и графов благородных…[104]

Итак, воображению Пушкина мы обязаны сюжетом любовного признания Лжедмитрия Марине. Но впервые этот сюжет стал доступен публике — и в словесном описании, и в гравюре — в 1830 году в романе Булгарина «Дмитрий Самозванец», сочиненном в подражание Вальтеру Скотту и Пушкину. В качестве тайного консультанта Третьего отделения Булгарин получил доступ к рукописи «Бориса Годунова» Пушкина, и она подтолкнула его к созданию собственного произведения о той же эпохе[105], которое он успел написать и опубликовать, пока высочайшего разрешения на публикацию ожидал «Борис Годунов», напечатанный только в 1831-м[106]. В романе Булгарина образ Марины гораздо бледнее, чем в его более ранней статье. Вслед за Пушкиным Булгарин включает в свой роман эпизод любовного объяснения Самозванца с Мариной в Самборе. Но, в

отличие от Пушкина и согласно Карамзину, а также более ранним авторам, начиная с очевидцев Смуты, Булгарин видит в отношениях Самозванца и Марины холодный политический расчет. Булгаринский Дмитрий лишь разыгрывает перед Мариной любовь, она это понимает, и ее саму влечет к нему только царский ореол. Рисунок к роману Булгарина, гравированный Степаном Галактионовым[107] (ил. 5), этих нюансов не передает и мог бы с не меньшим успехом иллюстрировать «Бориса Годунова», разве что на рисунке не хватает фонтана, пушкинского атрибута этой сцены. У Булгарина и Галактионова ее «декорации» составляют только аллея, цветник, скамья и в отдалении дом воеводы. Наличие иллюстраций было редкостью в российских изданиях первой трети XIX века и повышало привлекательность книги. Эстамп Галактионова внес дополнительный штрих в соперничество Булгарина с Пушкиным, чей «Борис Годунов» вышел с виньетками на титульном листе и последней странице, но без сюжетных иллюстраций. Однако последующие изображения любовной пары Марины и Лжедмитрия иллюстрировали, конечно, уже «Бориса Годунова» Пушкина. Ближайший тому пример — литография по рисунку Карла Шрейдера из альбома 1842 года «Очерки к Борису Годунову Александра Пушкина»[108] (ил. 6).

Ил. 5. *Самозванец и Марина Мнишек в саду Самборского замка*. Ил. в книге: *Булгарин Ф.* Димитрий Самозванец. 1830

Любопытно, что романом «Дмитрий Самозванец» Булгарин навлек на себя обвинения в недостаточном патриотизме. Поводом было то, что Булгарин не стал принижать польскую нацию и показал ее на равных с русской, с редкой для русских писателей толерантностью[109], которая, как было отмечено в первой главе, являлась важнейшей чертой литературного подхода Вальтера Скотта. Подозрения в полонофильстве могла вызвать среди прочих такая ремарка Булгарина в предисловии к «Дмитрию Самозванцу»:

…я не ввел в роман любви, такой, как изображают ее

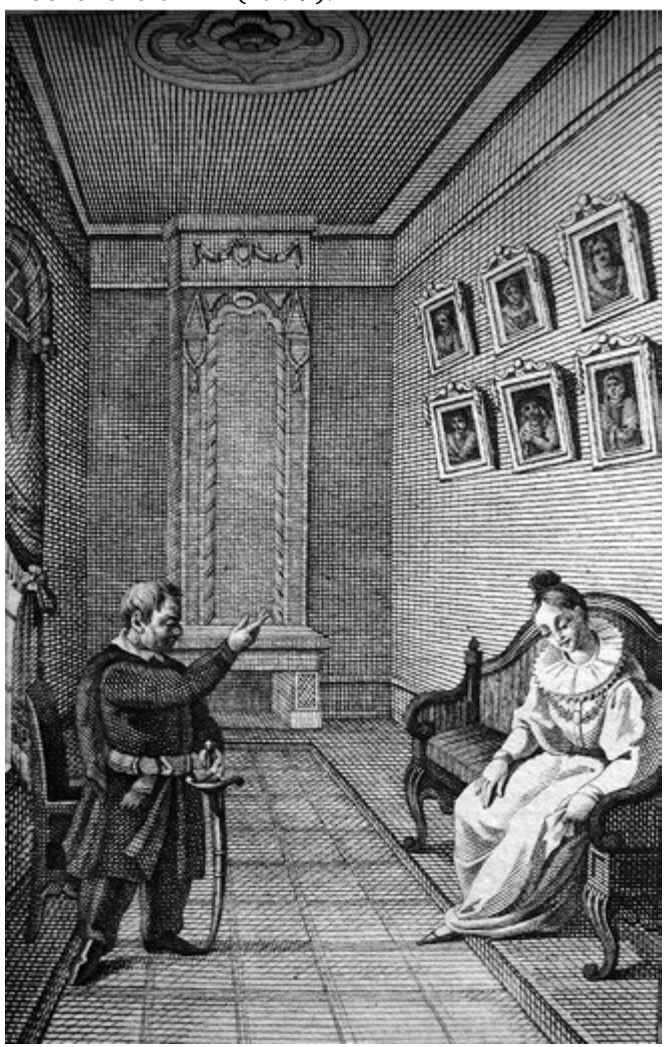
иностранные романисты, почерпая предметы из истории Средних веков. Введением любви в русский роман XVII-го века разрушается вся основа правдоподобности! Русские того времени не знали любви, по нынешним об ней понятиям, не знали отвлеченных нежностей, женились и любили, как нынешние Азиятцы <…> В Польше любовь существовала тогда со всеми утонченностями[110].

Ил. 6. *Сцена у фонтана*. Лист из альбома: Очерки к Борису Годунову… 1842

В 1831 году, почти одновременно с трагедией Пушкина «Борис Годунов» и романом Булгарина «Дмитрий Самозванец», вышел роман Ивана Гурьянова «Марина Мнишек княжна Сендомирская, жена Димитрия Самозванца». Гурьянов выводит Марину прелестной женщиной, природой и воспитанием наделенной тонкой эмоциональностью, проницательным умом и

благородством. Она много рефлексирует, часто грустит и плачет. Перспектива царствовать в Москве ее не столько радует, сколько тревожит и пугает. Но она становится жертвой тщеславия и недальновидности своего отца, который сильно уступает ей в достоинстве. Затем потрясения и потери опустошают, ожесточают Марину и лишают воли противостоять дальнейшему падению. Первое издание романа Гурьянова включает две иллюстрации по рисункам Николая Чичагова. Одна показывает беседу Марины с отцом в интерьере родового замка, украшенном портретами предков, когда спесивый Юрий Мнишек произносит:

Тогда галерея фамильных портретов Мнишеков будет полна и знаменита, — в ней будет портрет твой, дочь моя, увенчанный Короною Московскою[111] (ил. 7).



Ил. 7. *Марина с отцом в своем замке*. Ил. в книге: *Гурьянов И. Г.* Марина Мнишек… 1831

Другая гравюра запечатлевает драматические мгновения, предшествующие окончательной гибели Марины. Вместе с атаманом Заруцким и малолетним сыном Марина спасается в лодке по реке Яик, но стрельцы их настигают:

Марина! Марина! — вскричал Заруцкий, выстрелив из пистолета и обнажив саблю. — Нет спасения! Погоня догнала нас[112] (ил. 8).

Рядом с бравым и лихим Заруцким простоволосая Марина изящна и печальна.

Эти эстампы, как и иллюстрация к «Дмитрию Самозванцу» Булгарина, позволяют констатировать, что Марина Мнишек стала первой женщиной из русской истории, которую русские художники начали изображать в духе романов, с акцентом на ее свободной личной жизни и приключениях. Второй рисунок Чичагова особенно интересен тем, что романная авантюрность сочетается в нем с мягкой сентиментальностью. Марина здесь не только женственно-привлекательна, но и трогательна, вызывает и любование и сочувствие. Надо также подчеркнуть, что долгое время в русской словесности было допустимо большее, чем в графике и тем более в живописи. И показать политические и любовные испытания Марины в визуальных искусствах было более смелым и редким шагом, чем рассказать о них в литературе.

Ил. 8. *Марина спасается с Заруцким по реке Яик*. Ил. в книге: *Гурьянов И. Г.* Марина Мнишек… 1831

Мы помним, что Пушкин сначала задумывал «Бориса Годунова» как трагедию без любовной интриги, но потом все-таки отказался от такого плана. Модест Мусоргский, вдохновившись пушкинской трагедией, в 1869 году закончил первую редакцию одноименной оперы, в которой не нашел места для Марины и любовной коллизии. Это было радикальным отклонением от традиционной структуры оперы, предполагающей наличие романтической темы и, следовательно, заметной женской роли,

то есть партии для prima donna, и вызвало недовольство дирекции Императорских театров, куда Мусоргский представил на рассмотрение свое сочинение[113]. Тогда композитор включил в оперу сцены с Мариной (третье действие, или польский акт), и только в такой версии его «Борис Годунов» был одобрен в 1872-м и поставлен в Мариинском в 1874-м[114].

В польском акте второй редакции «Бориса Годунова» Мусоргского Лжедмитрий, как и у Пушкина, страстно влюблен в Марину и вполне соответствует оперному романтическому герою. Марина же далась Мусоргскому труднее. У Пушкина циничная расчетливость Марины не заслоняет ее гордого великолепия, у Мусоргского Марина простовата, тщеславна и взбалмошна. Когда же Самозванец в отчаянии от равнодушия Марины грозит отказаться от нее, она бросается уверять его в своей любви и только в эти последние минуты третьего действия безусловно входит в романтическое амплуа, при этом остается не совсем ясно, притворяется она или нет, не является ли ее порыв пародией на оперную страсть[115]. Пушкина, Булгарина, Гурьянова Марина интересовала как личность, характер, Мусоргского — нет, у него существование Марины определяется волей музыкальной формы.

В России XIX века сценическое воплощение произведений проходило более строгую цензуру, чем их публикация. Изданный в 1831 году «Борис Годунов» Пушкина ожидал театральной постановки гораздо дольше, чем опера Мусоргского. Лишь в частном порядке, в любительских спектаклях и концертах иногда исполняли отдельные картины из трагедии (чаще всего картину у фонтана)[116]. Цензурный запрет на ее инсценировку сняли только в 1866-м, и в 1870-м она была, наконец, показана на большой сцене. Премьеры драмы Пушкина и оперы Мусоргского состоялись с небольшой дистанцией в четыре года (1870 и 1874), обе в Мариинском театре, и для обеих постановок были использованы с некоторыми вариациями одни и те же декорации[117], созданные по эскизам Матвея Шишкова с участием Михаила Бочарова.

Сценическая судьба «Бориса Годунова» и Пушкина и Мусоргского не была гладкой. Трагедия Пушкина плохо поддавалась инсценировке по театральным нормам XIX века: в ней было мало действия и много внутреннего мира царя Бориса, хронологический и географический охват был широкий, короткие эпизоды часто сменялись. Эти драматургические особенности отчасти неизбежно унаследовала и опера Мусоргского. Кроме того, само ее музыкальное решение не встретило безоговорочного одобрения у публики и критиков, в то время как собственно

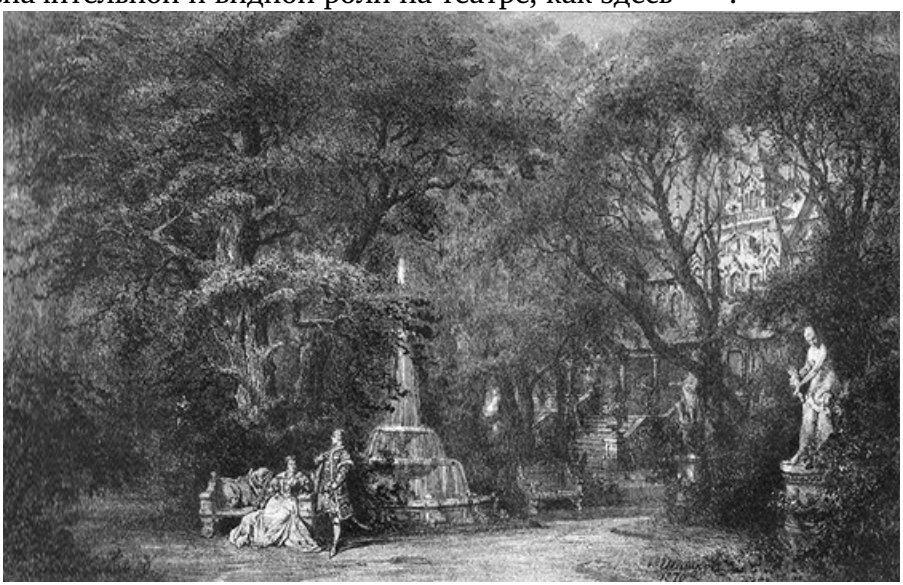
литературные качества трагедии Пушкина были общепризнаны. До конца XIX столетия оба сочинения не сохраняли устойчивого места в российском театральном репертуаре[118]. Но декорации Шишкова и Бочарова к «Борису Годунову» Пушкина и Мусоргского имели большой успех у зрителей и экспертов. Они открывали историко-бытовое, или «археологическое», направление в русском декорационном искусстве, чуть ранее заявившее о себе в живописи Вячеслава Шварца.

Консультантами при создании декораций выступили апологет национального искусства критик Владимир Стасов, историк Николай Костомаров, археолог Василий Прохоров. На производство декораций были потрачены значительные средства. Костомаров писал:

С внешней стороны появление «Бориса Годунова» составляет истинный феномен. Никогда еще наружная постановка пьесы не совершена была с такой тщательностью, с таким сохранением археологической правды[119].

Стасов сообщал, что для царских костюмов спектакля на шелковых фабриках были специально заказаны ткани по старинным русским рисункам и по самым верным образцам выполнен прочий реквизит (посуда, мебель, ковры, светильники). И замечал:

Всего замечательнее в этом представлении вышла постановка пьесы: роскошная, тщательная, научно верная до невероятности, и вместе с тем настолько привлекательная, что заставляет забыть малую сценичность самой драмы Пушкина <…> еще никогда помощь русской исторической науки не играла такой значительной и видной роли на театре, как здесь[120].



Ил. 9. *Сад при доме Мнишека*. Лист из альбома: Борис Годунов… 1870

Стасов также упоминал, что среди декораций, наиболее понравившихся публике, была картина самборского сада с фонтаном, созданная по эскизу Бочарова для сцены объяснения Самозванца с Мариной[121] (ил. 9).

На основе декораций Шишкова и Бочарова к «Борису Годунову» Адольф Шарлемань, периодически тоже работавший для театра, запечатлел сцены из спектакля в литографированном альбоме[122]. Рисунки Шарлеманя включают и Марину Мнишек, хотя как фигуру статфажа (ил. 9, 10). Возможно, самые очаровательные визуальные образы Марины из «Бориса Годунова» — фотографии первой исполнительницы ее партии, примадонны Мариинского театра Юлии Платоновой в третьем действии оперы Мусоргского[123] (ил. 11).

Ил. 10. *Замок воеводы Мнишека в Самборе*. Лист из альбома: Борис Годунов… 1870

Особое место в иконографии Марины Мнишек занимает рисунок Шарлеманя[124] (ил. 12), созданный в 1862 году для журнала «Северное сияние» как иллюстрация к статье Михаила Хмырова, очерчивающей весь путь Марины в России. Шарлемань изображает то, что произошло в Калуге, где находился лагерь Лжедмитрия II, после его убийства татарским мурзой в 1610-м. Хмыров пишет:

Марина, жалея не о муже, а о своем погибшем величии, спешила повторить сцену, разыгранную некогда в Тушине.

Прелестница снова явилась бледною, рыдающею, растрепанною; ночью с факелами бегала по улицам; звала калужан мстить татарам за смерть Дмитрия — и до того возбудила умы граждан, что «к утру … не осталось *ни единого* татарина живого в Калуге»[125].

Ил. 11. *Юлия Платонова в роли Марины Мнишек и Осип Палечек в роли кардинала Рангони.* Мариинский театр. 1873–1874

В иллюстрации Шарлеманя к сцене этого татарского погрома под предводительством Марины Мнишек можно уловить

отдаленное, искаженное эхо «Последнего дня Помпеи» (1833) Карла Брюллова, картины, которая оставалась эмблемой и точкой самоопределения русского искусства, независимо от того, как к ней относились, восторженно или скептически. Вместо гибели народа по воле всемогущего рока Шарлемань показывает истребление этнической группы русского уездного города в результате балаганного притворства и ради политических капризов интриганки. Брюлловская Помпея маячит за рисунком Шарлеманя не столько как пародируемый образец, сколько как художественное произведение, породившее идиому «Помпея», локальный аналог идиомы «Содом и Гоморра». Марина Мнишек устраивает «Помпею» в реальности, а Шарлемань — в искусстве.

Ил. 12. Адольф Шарлемань. *Марина, возбуждающая Калужан к мести.* Ил. в журнале: Северное сияние. 1862

Ил. 13. Эжен Делакруа. *Свобода, ведущая народ*. 1830. Париж, Лувр

Ил. 14. Оноре Домье. *Последний совет бывших министров*. 1848. Вашингтон, Национальная художественная галерея

Более определенно рисунок Шарлеманя отсылает к другому знаменитому полотну — картине Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах» («Свобода, ведущая народ», 1830, ил. 13). Написанная на победу Июльской революции 1830 года, она предстала перед публикой в парижском Салоне 1831-го. Композиция была гравирована в разных техниках[126]. Саму картину приобрело государство (король Луи-Филипп, сменивший в результате революции Карла X, последнего представителя старшей линии Бурбонов на французском престоле) для Люксембургского дворца. Вскоре, однако, напоминание о революции стало нежелательно в официальных кругах, и полотно Делакруа убрали с глаз подальше. В 1841 году вольная гравированная репродукция «Свободы на баррикадах» украсила рекламную афишу и фронтиспис книги Луи Блана «Французская революция. Десятилетняя история. 1830–1840»[127]. В 1855-м с личной санкции императора Наполеона III[128] полотно участвовало в парижской Всемирной выставке и с него была сделана фотография, напечатанная в серии брошюр Теофиля Сильвестра «Современные художники»[129]. Возможно, в том же году оно вернулось в интерьеры Люксембургского дворца[130]. В 1855-м Шарлемань как раз закончил Императорскую Академию художеств и вскоре на несколько лет отправился в Германию и Францию. Нельзя исключать, что он видел оригинал «Свободы на баррикадах», хотя вероятнее, что он познакомился с этим знаковым для французов произведением по репродукциям. Надо заметить, что и на рубеже 1850–1860-х, и позже Делакруа почти не привлекал внимания русских художников. Иллюстрация Шарлеманя «Марина Мнишек в Калуге» — редкий случай отсылки к нему в русском искусстве этих десятилетий.

Главная тема, устанавливающая связь рисунка Шарлеманя с картиной Делакруа, — молодая женщина с обнаженной грудью, решительно выступающая в центре вооруженной толпы мужчин и ведущая их по трупам в бой за лучшее будущее. Поскольку Свобода на картине Делакруа — это одновременно Марианна, символ республиканской Франции, героини Делакруа и Шарлеманя оказываются сближены, помимо прочего, родством имен (Марианна/Марина). И у Делакруа и у Шарлеманя перед нами сцена борьбы за власть, но векторы этой борьбы противоположны. Парижские повстанцы сражались за либерализацию монархического режима и победили, а Марина Мнишек притязала на царский престол и проиграла. Еще более резко, чем содержание, контрастируют трактовки этих сцен — в высоком регистре прославления и низком регистре обличения и высмеивания соответственно. Предельно контрастны центральные

женские фигуры. У Делакруа величавая красавица вознесена над реальностью как образ, построенный по классической модели, и как аллегория свободы. У Шарлеманя в Марине Мнишек есть что-то от рокайльной гривуазности (Шарлемань увлекался французским рококо), а то и от хорошенькой кокотки, выскочившей из будуара в чем была. В интерпретации Шарлеманя Марина олицетворяет не свободу, а произвол и распущенность[131]. Тут можно также усмотреть и сексистскую иронию над женщиной, присвоившей себе мужские лидерские полномочия. Кроме того, пародируя революционную картину Делакруа, Шарлемань пародирует сам образ народного восстания.

В российском имперском контексте идея восстания имела устойчивые польские коннотации. В русской культуре сложился топос «мятежной» Польши, «мятежных» поляков[132]. С конца XVIII века, после трех разделов Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Австрией, Польша не существовала как государство. В ходе своих военных кампаний Наполеон Бонапарт, в армии которого сражались многие поляки, попытался возродить польскую государственность. Но после поражения Наполеона Венский конгресс в 1815 году закрепил разделенность Польши, и большая ее территория стала частью Российской империи как Царство Польское. Французская Июльская революция, которой посвятил свою картину Делакруа, подняла волнения по всей Европе, включая Царство Польское. В 1830 году там началось Ноябрьское восстание против российского господства. Мечтой многих поляков и в 1830-е, и позже было восстановление независимости и могущественности Речи Посполитой, которая при Марине Мнишек не только не подчинялась Московскому государству, но и хозяйничала в нем. После подавления в 1831-м Ноябрьского восстания патриотическая деятельность в Царстве Польском и тем более в польской эмиграции не прекратилась. Центром польского эмигрантского сообщества стал Париж. На протяжении XIX века во Франции и власти и граждане сочувствовали полякам в их противостоянии российскому владычеству. В самой Польше, несмотря на жесткий надзор и карательные меры со стороны российского правительства, продолжали возникать кружки, салоны, конспиративные организации, вынашивающие планы обретения поляками национальной независимости. В области художественного творчества компенсаторная реакция на поражение Ноябрьского восстания могла воплощаться в ностальгии по эпохе польского доминирования в Московии и в романтическом превознесении Марины Мнишек, как, например, в поэме Зыгмунта Красиньского

«Агай-хан» (1832–1834)[133].

В начале 1860-х, в преддверии Январского восстания 1863 года, национально-освободительное движение в Польше активизировалось, и к прежним его формам добавилась новая — открытые массовые манифестации. В 1861-м в Варшаве манифестации проходили одна за другой и сопровождались столкновениями участников с жандармами и войсками, что приводило к человеческим жертвам[134]. Отчет Третьего отделения за 1861 год определял политическую ситуацию в Царстве Польском так:

…грустная картина возмутительных замыслов, враждебных манифестаций и борьбы правительства с революционными стихиями…[135]

В 1862-м поляки начали прибегать к террору как форме борьбы. Был совершен ряд покушений на представителей российской администрации, включая великого князя Константина Николаевича, наместника Царства Польского[136]. В 1862 году отчет Третьего отделения по польским делам подводил итог:

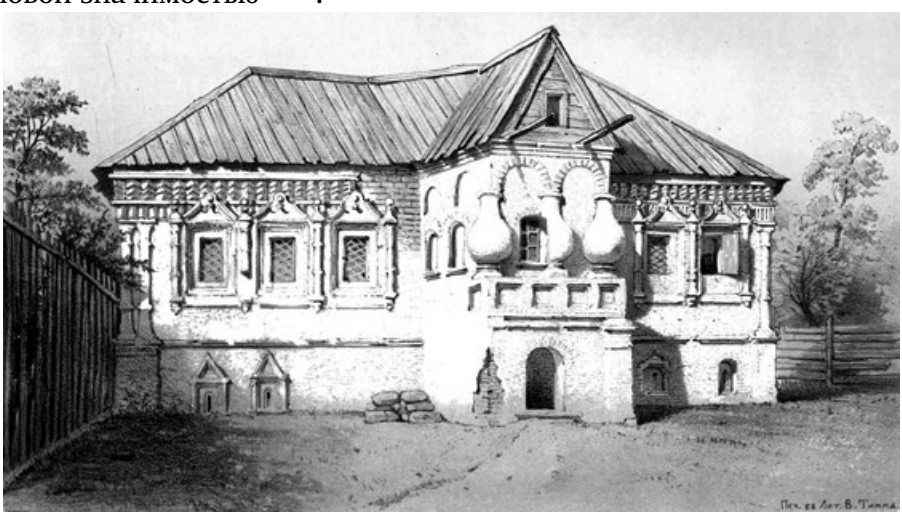
Изложенный краткий очерк внутреннего состояния Царства Польского представляет плачевную картину болезненного политического тела, которое мечется под разрушительным действием революционной отравы, не сознавая благодетельных мер, изливаемых на него щедрою рукою правительства[137].

Надо добавить, что польские борцы за независимость сотрудничали с русскими противниками самодержавия, например с опальными издателями газеты «Колокол» Александром Герценом и Николаем Огаревым, находящимися в эмиграции, а также с действующими в России членами революционной организации «Земля и воля». На рубеже 1850–1860-х обрел новую жизнь польско-русский лозунг, рожденный еще Ноябрьским восстанием: «За нашу и вашу свободу!»[138].

На фоне такого состояния «польского вопроса» Шарлемань создавал рисунок для «Северного сияния». Отсылая в нем к революционной картине Делакруа «Свобода на баррикадах», он вполне прозрачно проецировал на Марину Мнишек мысли о современных польских бунтарях. Эта проекция имела дополнительное основание в том, что среди их лидеров и героев были женщины. Так, Шарлемань, вероятно, знал о «Жанне д’Арк» Ноябрьского восстания — о молодой графине Эмилии Плятер. Она собрала и возглавила партизанский отряд, а затем присоединилась к профессиональным польским войскам. В 1831-м, незадолго до окончательного поражения восстания, Эмилия заболела и умерла. В 1832-м Адам Мицкевич посвятил ей стихотворение «Смерть полковника», заканчивающееся строфой:

Но этот вождь, хоть на нем и военная форма,
Как красиво, как женственно его лицо!
Какая грудь!.. Ах, это дева,
Литовская дева-герой
Вождь повстанцев: Эмилия Плятер![139]

Шарлемань превращает Марину Мнишек в ироническое олицетворение польского бунтарства, которое во второй половине XIX века становится как никогда актуальной проблемой не только в политической, но и в публичной российской сфере. В разных лагерях российского общества начинает преобладать негативное отношение к мятежным полякам, перерастающее в полонофобию[140]. Вместе с тем даже в пародийном сопоставлении Марины Мнишек с персонификацией свободы проскальзывает признание незаурядной силы этой «странной красавицы». Возможно, Шарлемань не отдавал себе в этом отчет, но, политизируя образ Марины, он актуализировал его, наделил новой значимостью[141].

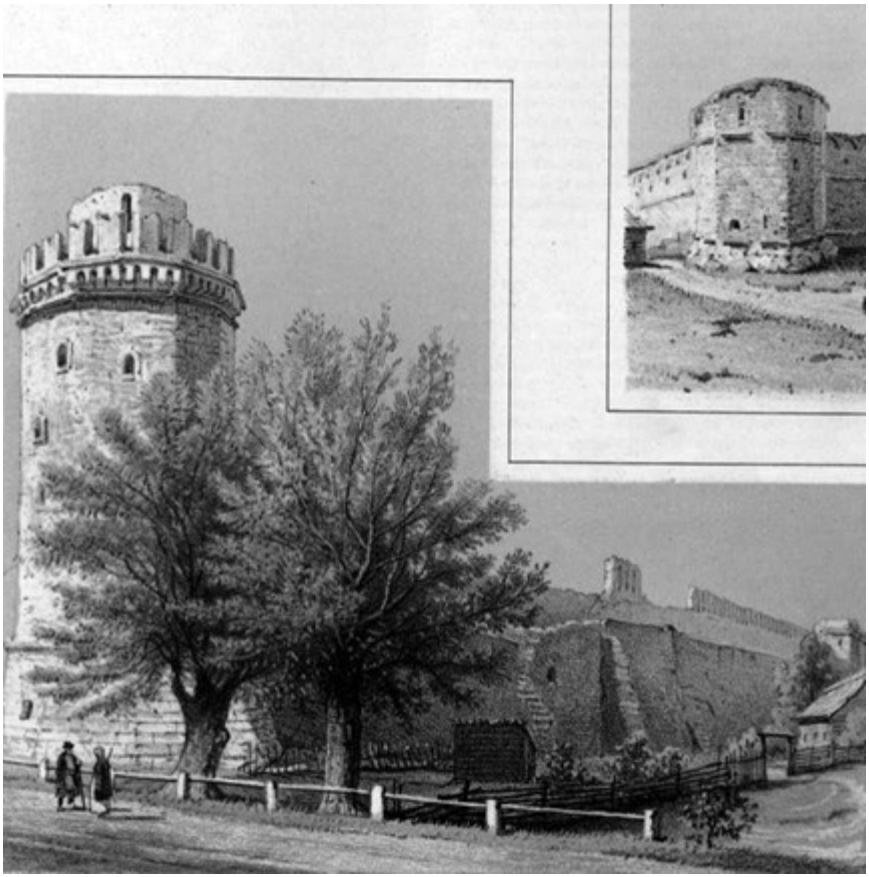


Ил. 15. *Дом мещанина Коробова, где скрывалась Марина*. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1860. № 23

Калуга стала важным местом исторической памяти о Марине Мнишек не только по причине свершившихся там событий, пересказанных Хмыровым и изображенных Шарлеманем, но и потому, что там сохранился древний дом мещанина Коробова, где, по преданию, жила Марина вместе со вторым Самозванцем. С соответствующими комментариями, как иллюстрация к краткой заметке о калужском периоде Лжедмитрия II и Марины, этот дом был воспроизведен в журнале «Русский художественный листок»

за 1860 год[142] (ил. 15). Еще более заметным архитектурным объектом в памяти о Марине была так называемая Маринина (или Маринкина) башня Коломенского кремля, куда московские правители ссылали политических преступников и неугодных. По легенде, Марину заточили в этой тюрьме после поимки ее с Заруцким в 1614 году, и здесь она вскоре умерла. В 1862-м «Русский художественный листок» напечатал вид Марининой башни как достопримечательность Коломны[143] (ил. 16). В XIX веке башня и весь кремль находились в полуразрушенном состоянии, первая реставрация башни была проведена только в конце столетия.

Калужское жилье Марины интересно как старинный частный дом обычного, состоятельного, но незнатного горожанина, вписанный в большую историю страны. Из допетровского прошлого таких зданий дошло очень мало, и крайне редко они выступали не только архитектурными памятниками, но и свидетельствами об исторических лицах и событиях. Среди древнерусских архитектурных мест памяти безусловно преобладали церкви, крепости, княжеские и царские резиденции. Перевес подобных сооружений, имеющих государственное значение, над частными строениями в русском архитектурном наследии и историческом сознании был гораздо более сильным, чем на Западе. И даже архитектурным свидетельствам царской жизни, как и в целом исторической и культурной ценности руин, часто не отдавали должное в России XIX века, на что тогда же указывали некоторые авторы. Например, Михаил Загоскин в романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831), который он сочинил в пандан к своему роману о Смуте «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), писал:



Ил. 16. *Маринина башня в Коломне*. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1862. № 23

— Злодей! — вскричал бы какой-нибудь антикварий, — вандал! да знаешь ли, что ты называешь амбаром *царскую вышку*, или терем, в котором православные русские цари отдыхали на пути своем в Троицкую лавру? Знаешь ли, что недавно была тут же другая царская вышка, гораздо просторнее и величественнее, и что благодаря преступному равнодушию людей, подобных тебе, не осталось и развалин на том месте, где она стояла? Варвары! … вы не умели сберечь даже и того, что пощадили литва[144] и татары! Куда девался великолепный Коломенский дворец? Где царские палаты в селе Алексеевском? Посмотрите, как европейские народы дорожат остатками своей старины! Укажите мне хотя на один иностранный город, где бы жители согласились продать на сломку какую-нибудь уродливую готическую башню или древние городские вороты? Нет! они гордятся сими драгоценными развалинами[145].

Маринкина башня Коломенского кремля любопытна как

визуальная проекция легенд и фольклора о Марине. Ходили слухи, что в засыпанном подземелье руинированной коломенской башни Марина погребена[146], как и награбленные ею сокровища[147]. Дело в том, что до своего пленения в 1614 году Марина побывала в Коломне в 1611-м вместе с Заруцким как захватчица, присвоившая себе многие богатства города. Предполагали, что где-то в черте города или поблизости от него находится клад Мнишек. Ходили также иные слухи, что с коломенским заточением связаны строки старой народной песни о Марине как безбожнице-чародейке, преодолевающей преграды колдовским способом:

> …Маринка безбожница,
> Сорокою обернулася
> И из палат вон она вылетела[148].

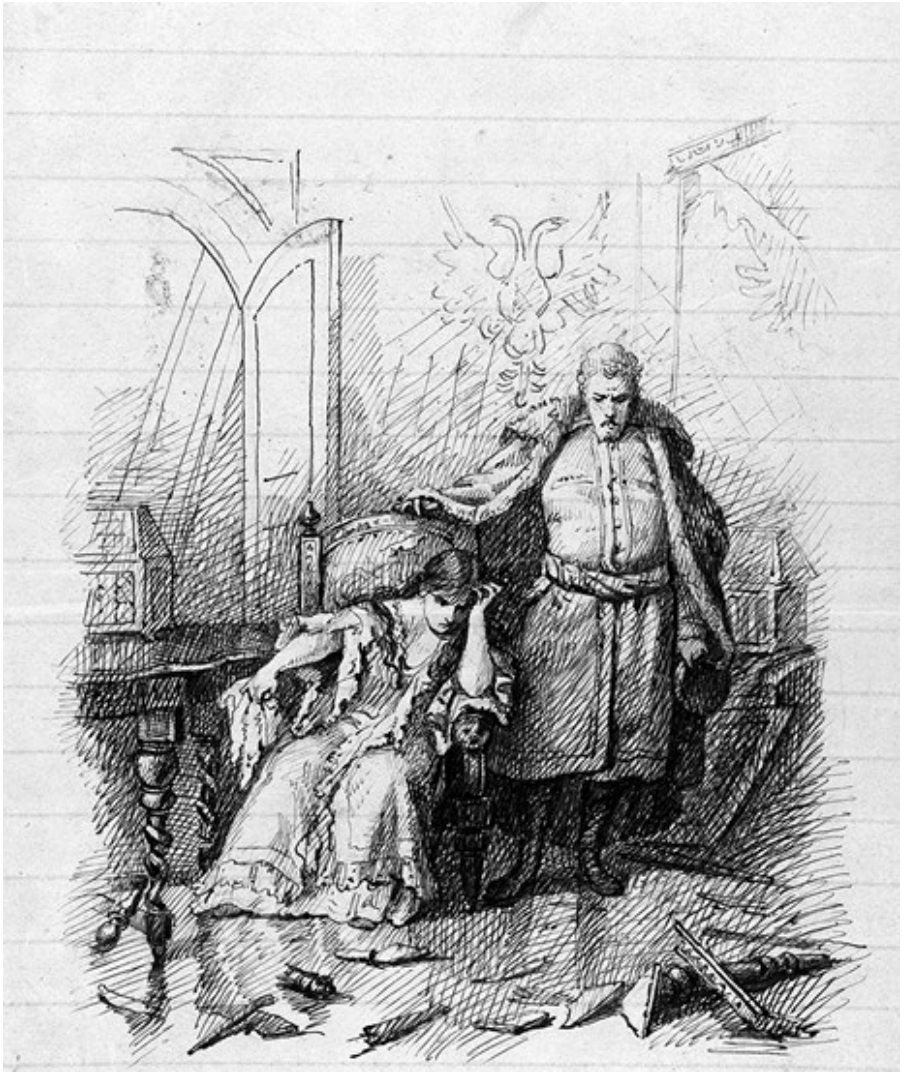
Образ Марины как воплощения нечистой силы был распространен в народе[149]. Это суеверие не упускали случая описать романисты, повествующие о Смутном времени, например, Гурьянов в своей «Марине Мнишек…» и Загоскин в «Юрии Милославском…», который на протяжении нескольких десятилетий пользовался огромной популярностью. В «Юрии Милославском» один из персонажей, стрелец, произносит в беседе:

Говорят, будто б эта ведьма, когда приступили к царским палатам, при всех обернулась сорокою, да и порх в окно!.. <…> Да она и теперь еще около Москвы летает…[150]

Здесь имеется в виду не коломенское заточение Марины в 1614 году, а московский бунт против Лжедмитрия I и поляков в 1606-м. Тогда Самозванец погиб в разъяренной толпе, а Марина загадочно спаслась, словно исчезнув из Московского кремля. И прежде всего именно к этому эпизоду из ее жизни отсылают и процитированные выше слова из русского фольклора о колдунье-оборотне[151]. Вообще надо заметить, что и в России XIX столетия культурное клише «прекрасная полька» порой приобретало оттенок некоторой демонизации. Так, существовало представление, что жены-польки обладают не только чрезвычайной привлекательностью, но и особой способностью внушения и непременно «ополячат» и своих детей, и мужей, даже если последние русские патриоты и офицеры. Этот предрассудок транслировался официальной пропагандой среди русских военных, квартировавших в Царстве Польском и западных губерниях, ради укрепления их бдительности[152]. Прельстительность для чувств, притягательность чародейского,

не вполне чистого толка российская имперская мифология приписывала и самой польской культуре, включая визуальные ее аспекты[153].

Во второй половине XIX века Марину Мнишек начинают изображать русские живописцы. И в живописных, и в графических репрезентациях Марины выделяется тема антипольского мятежа 1606 года, то есть утраты ею царской власти. В 1850-е этюд «Спасение Марины Мнишек во время восстания против поляков 17 мая 1606 года» исполнил Николай Ломтев. В 1860 году момент свержения Марины боярами зарисовал Михаил Микешин[154]. В конце 1870-х Карл Вениг включил Марину как фигуру второго плана в картину «Последние минуты Григория Отрепьева». В 1880-е Сергей Грибков создал набросок Марины с отцом, ввергнутых погромом в тяжелые раздумья (ил. 17). В 1885-м Андрей Рябушкин поместил в журнале «Исторический вестник» иллюстрацию «Марина Мнишек в утро Московского Возмущения 17 Мая 1606 года»[155].



Ил. 17. Сергей Грибков. *Марина Мнишек с отцом*. 1880-е. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Среди первых репрезентаций Марины Мнишек в русской живописи наиболее интересна картина Михаила Клодта «Марина Мнишек с отцом под стражей в Ярославле» (1883, ил. 18). В 1606-м, после государственного переворота и убийства Лжедмитрия I, новый царь Василий Шуйский сослал Мнишеков со многими поляками в Ярославль, где они провели больше года перед тем, как были отпущены на родину. Ярославская ссылка Мнишеков подробна описана в так называемом Дневнике Марины и послов польских[156], который, как мы помним, был издан Устряловым еще в первой трети XIX века. Ярославль предстал взору поляков небогатым деревянным городом с полуразрушенной крепостью:

В Ярославле есть крепость довольно обширная, но слабая. Каменных зданий нет, кроме одного монастыря… Замок сгнил; ограда его обвалилась[157].

Поляков содержали в Ярославле под караулом, но не слишком строго. У них не отобрали оружие, коней, серебро и некоторое прочее имущество, которое они постепенно продавали, чтобы обеспечить свое существование, хотя на него и выделяли казенные средства.

6 апреля заплачены Пану Воеводе [Юрию Мнишеку] издержанные им на съестные припасы, в 22 дни, 278 золотых и 2 гроша, да на пиво 470 и вино 17 ведер. Панам старостам уплачено особо по их счетам[158].

Ил. 18. Михаил Клодт. *Марина Мнишек с отцом под стражей в Ярославле*. 1883. Вологда, Областная картинная галерея

До поляков доходили слухи и письма, хотя передавать им вести запрещалось. Время оставалось смутным, вести были противоречивые, то пугающие, то обнадеживающие. Поляки не исключали для себя ни еще больших тягот, ни смерти, ни освобождения, ни даже возвращения власти, так как в народе начали поговаривать о спасении Дмитрия и о военных неудачах Шуйского.

Клодт тщательно выписывает просторную комнату с изразцовой печью-голландкой, обоями из тисненой кожи, ковровой скатертью на столе — атрибутами благополучного

быта XVII века, встречающимися в старой западной живописи. Вряд ли этот европеизированный, не лишенный импозантности интерьер хоть сколько-то достоверен. Самый правдоподобный его элемент — пол из широченных досок, выкрашенный в красный цвет. Возле распахнутых дверей комнаты сонно скучает стража, стрельцы; ближе к окну сидит Марина с отцом, рядом две женщины из ее свиты и католический священник. Он что-то говорит, обращаясь прежде всего к Марине. Это Бенедикт Ансерин, духовный наставник Мнишеков, францисканец-бернардинец, заведующий делами и управляющий монастырями бернардинцев, ветви ордена францисканцев, очень влиятельной в Речи Посполитой. Бенедикт способствовал переходу Лжедмитрия I в католичество, сопровождал Мнишеков в Москве и умер при них в Ярославле в 1607-м. Об этом есть запись в Дневнике Марины:

6 Августа, всемогущий Бог поразил всех нас не малою скорбию, взяв от нас, недостойных, во славу свою, отца Венедикта Ансерына <…> С душевною горестью соединилась ужасная мысль, что мы лишились мужа, коего молитвы, может быть, доселе сохраняли нас от неминуемой погибели[159].

На картине Клодта присутствие капеллана-бернардинца рядом с Мариной заставляет вспомнить ее дуэт с другим священнослужителем, «тайным иезуитом» Клаудио Рангони в опере Мусоргского «Борис Годунов». Рангони был папским нунцием в Польше и помог Лжедмитрию I обрести поддержку Речи Посполитой и Ватикана. Пушкин в «Борисе Годунове» о Рангони не пишет. Информация о нем проскальзывает в «Истории государства Российского» Карамзина, эпизодически он появляется в романе Булгарина «Дмитрий Самозванец» и в романе Гурьянова «Марина Мнишек…». Но в отличие от всех этих авторов, Мусоргский выводит Рангони на первый план, приближает к Марине более, чем предполагало его высокое положение в церковной иерархии, и, в сущности, передает ему обязанности ее духовного отца, которые в реальности выполнял Бенедикт Ансерин. У Мусоргского именно Рангони толкает колеблющуюся Марину на брак с Лжедмитрием, почти приказывая обратить «еретиков москалей» в истинную католическую веру[160] и одновременно пугая дьявольскими кознями за ослушание. Рангони олицетворяет в опере угрозу католицизма для православной Руси. Отметим, что на театральных фотографиях 1873–1874 годов, запечатлевших дуэт Марины и Рангони, нунций одет в светлую сутану, ассоциирующуюся со статусом папы римского (ил. 11, с. 83).

Однако Клодт предполагает иной диалог между Мариной и

Бенедиктом. Последний увиден не со стороны, не с точки зрения интересов русской государственности и православия, а изнутри семейного и околосемейного круга Мнишеков. Бенедикт не превращается в персонификацию католической церкви, остается просто священником, опекающим свою паству в текущей повседневности. Клодт следует характеристике Бенедикта из Дневника Марины: муж, «коего молитвы … сохраняли нас от … погибели». Примечательно, что художник выбирает своим источником дневник, тот тип исторического свидетельства, в котором преобладает внутренний, субъективный взгляд на происходящее, а оно, в свою очередь, состоит в значительной степени из мелких, частных человеческих забот, изредка прерывающихся общезначимыми событиями. Клодт был не первым русским живописцем, доверившимся дневникам/воспоминаниям/письмам как историческим документам. На несколько лет его опередил в этом Николай Ге. В 1874 году по мемуарам Екатерины II и ее сподвижницы княгини Екатерины Дашковой, опубликованным Герценом в лондонской Вольной русской типографии, Ге создал картину «Екатерина у гроба императрицы Елизаветы»[161]; в 1875-м по запискам лицейского друга Пушкина, декабриста Ивана Пущина, недавно вернувшегося из сибирской ссылки, — картину «Пушкин в Михайловском». Но работа Клодта опирается на дневниковый источник допетровского времени, и в этом отношении она, возможно, не имела прецедентов. Да и сам этот источник — Дневник Марины Мнишек и польских послов — уникальный документ для Древней Руси.

В первой главе речь шла о том, что для новой исторической картины XIX века важным образцом (и далеко не всегда собственно источником) были исторические дневники, мемуары, частная корреспонденция, в которых личное переплетается с эпохальным, будничное — с событийным. Дневникам к тому же присуща особая темпоральность, они способствуют ощущению длительности и непрерывности времени[162]. В живописи главными приемами передачи подобных эффектов становится изображение известных исторических персон, участников известных событий, в приватной и обыденной обстановке, а также изображение не действий персонажей, а их состояний, которые часто интроспективны, смутны, смешаны и не образуют экспрессий, обладающих семантической ясностью языка. В самом начале XIX века эти приемы были опробованы Флери Ришаром в картинах «Валентина Миланская…» (1802) (в покоях своего замка герцогиня тихо угасает от тоски, ил. 4, с. 57) и «Мадам де Лавальер, кармелитка» (1805) (в келье монастыря Луиза

задумалась, глядя на белую лилию, ил. 1, с. 27). Позже те же приемы были отточены Полем Деларошем в картинах «Дети Эдуарда» (1830) (мальчики-принцы беспомощно прислушиваются к шагам убийц за дверью, ил. 3, с. 54), «Кромвель у гроба Карла I» (1831) (убийца короля зачем-то задержался возле его тела, проходя мимо), «Наполеон в Фонтенбло» (1845) (грузно опустившись на стул, император свыкается с мыслью, что низложен), затем на протяжении столетия широко усвоены в живописи разных стран. В Польше ранний пример исторической картины, построенной по такому принципу, — «Катерина Ягеллонка в заключении» (1859) Йозефа Зимлера (сестра польского короля проводит долгие месяцы под надзором в шведском замке, ил. 37, с. 175)[163], в России — «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864) Вячеслава Шварца (в оцепенении царь просиживает сутками у гроба царевича). Позже этот принцип использовал Василий Суриков в своем шедевре «Меншиков в Березове» (1883) (в промерзшей избе опальный временщик застыл с болезненно горящим взором, словно не веря в свою участь).

Клодт показывает переходный период в жизни Марины Мнишек, когда торжество в Москве, а затем ужасы польского погрома остались позади, а новые взлеты и падения были еще не предопределены. В этот период Марина еще не реализовала себя как самостоятельное действующее лицо в русской истории. Ничего не происходит, время течет медленно и монотонно, но атмосферу наполняют смутные и тяжелые чувства по поводу прошлого и будущего. Спутницы Марины и ее отец замерли в отрешенности и подавленности. Однако Марина, сидящая между раскрытой Библией и священником, кажется, внутренне отвергает его утешительные слова. Ее лицо выражает уязвленную гордость и готовность вновь испытывать судьбу. Клодт не только использует Дневник Марины в качестве сюжетного источника, но и старается передать в картине принцип дневника как жанра, фиксирующего с приватной точки зрения конкретные детали в конкретный момент человеческого существования, даже если оно по-будничному непримечательно и невнятно.

Созданные в России XIX столетия графические и живописные изображения Марины Мнишек составили, пожалуй, самую интересную часть ее исторической иконографии. Вместе с тем надо признать, что на протяжении XIX века трактовка Марины в русском изобразительном искусстве была не так многогранна, как в литературе, начиная с эпохи Пушкина. Романтическое ее восприятие Пушкиным, Булгариным и Гурьяновым не нашло визуального художественного отклика за пределами нескольких графических иллюстраций, из которых наиболее интересен

изящно-сентиментальный рисунок Чичагова к роману Гурьянова. За исключением Клодта, живописцы, в отличие от писателей и историков, остались равнодушны к многочисленным свидетельствам о частных, повседневных аспектах жизни Марины, широко и подробно освещенных в таких редчайших для допетровского времени документах, как письма и дневник. В основном же русская живопись и графика, как уже упоминалось, обращалась к теме свержения Марины с московского престола в 1606 году. Понятно, что это предпочтение было идеологически мотивировано. Но кроме того, оно укладывалось в русло общей тенденции русского искусства (особенно живописи) поклоняться большой, государственной истории и недооценивать смысловой и выразительный потенциал истории малой, обыденной, частной.

***

Отступление: В сибирской ссылке. Мария Меншикова

«Марина Мнишек с отцом под стражей» Клодта была закончена и экспонирована на одиннадцатой Передвижной выставке одновременно с «Меншиковым в Березове» Василия Сурикова. На обеих картинах перед нами ссыльная семья (Марина с отцом, Меншиков с двумя дочерями и сыном), долгое, гнетущее ожидание тревожной неизвестности возле раскрытой Библии.

Полотно Сурикова, конечно, сильнее и оригинальнее, чем произведение Клодта. Но, помимо сюжета, эти композиции сближает акцент на бездействии, длительной погруженности персонажей в себя, что высвечивает в них частные человеческие черты, а не сословные и тем более исторические. Подобная трактовка сцены в целом нехарактерна для творчества Сурикова. Однако в его «Меншикове» она тем более ощутима, что выживание в промерзшей сибирской глуши опального фаворита покойного Петра I было гораздо суровее ярославского сидения Мнишеков. В Березове от прежнего всемогущего светлейшего князя Александра Меншикова ничего не осталось, максимум, что ему было доступно, но не гарантировано, — это сохранить себя как частного человека. Превращение высочайшего вельможи, а после смерти Петра фактического правителя России в частного человека — это в данном случае не столько то, что проделано художником, сколько суть произошедшего с Меншиковым в реальности. Суриков изображает обросшего щетиной Меншикова в тесном срубе с земляным полом и маленьким обледеневшим окном с разбитым стеклом. Следы прежнего богатства проскальзывают в одеждах его детей, у него самого из этого

прошлого — только брильянтовый перстень на руке, одет он в обыкновенный овчинный тулуп, обут в сибирские сапоги из оленьего меха[164]. Рядом мебель, грубо сколоченная на скорую руку.

На самом деле, перед отправкой Меншиковых в Сибирь у них не только конфисковали имущество, но и лишили всех вещей, напоминавших о былом статусе. Костомаров писал:

…у павшего временщикаотняли все приличное платье, одели в сермягу и простой тулуп, а голову его прикрыли бараньей шапкой. Такое же переодевание постигло и членов его семьи, и в таком виде повезли их всех в далекий путь[165].

В основе замысла «Меншикова» лежала проекция на исторический материал личного опыта Сурикова, о чем современники приводили его рассказ:

Жил я тогда с семьей на даче в Перерве <…> Дачка была дешевенькая и маленькая. Это была просто одна половина крестьянской избы без печи с низким потолком и крошечными окнами, а осень стояла холодная, дождливая, и мои семейные не на шутку зябли, кутаясь в платки и шубы. Как-то к вечеру, когда уже начинало смеркаться, я возвращался из Москвы. Подошел к даче, вхожу в сени, отворяю дверь и… даже замер от удивления, потому что передо мною была как раз та композиция картины, которую я искал. Посреди комнаты, где не так дуло, прямо против окна, у столика сидела, сумерничая, жена, а у ног ее куталась в шубу дочь <…> В тот же вечер я набросал эту группу, как она мне запомнилась, и этот набросок был первым карандашным эскизом «Меншикова»[166].

Когда же это было, где? … и вдруг точно молния блеснула в голове: Меншиков! Меншиков в Березове. Он сразу представился мне живым во всех деталях, таким, как в картину вписать[167].

Суриков был уроженцем Красноярска, и подобные сцены уже не в Подмосковье осенью, а в заснеженной Сибири лютой зимой были ему хорошо знакомы. Он нашел ассоциативный ряд, соединяющий его собственный житейский опыт с меншиковским — холод, тоска, изба, Сибирь, — и как бы вообразил фрагменты ненаписанного дневника Меншикова.

Особое внимание на картине Сурикова притягивает старшая дочь Меншикова, Мария, зябко кутающаяся в шубу на низенькой скамейке у ног отца. Это редчайший по своей проникновенной прелести женский исторический образ в русской живописи XIX столетия. Его можно поставить на один уровень с образом «княжны» Таракановой, созданным почти двадцатью годами ранее Флавицким. В Березове шестнадцатилетняя Мария скоро заболела и умерла (как и сам Меншиков). Моделью для нее послужила

жена Сурикова, Елизавета, внучка декабриста Петра Свистунова, проведшего в сибирской ссылке много лет. Только при восшествии Александра II на престол Свистунов был амнистирован вместе с другими политическими заключенными, включая его соратников-декабристов, а также поляков, участников Ноябрьского восстания. Как и Мария Меншикова, Елизавета Сурикова была больна, обречена на скорую смерть и мерзла в избе. Мария выделена на первом плане контрастом глубокого черного бархатной шубы и прозрачной бледности нежного, печального лица с большими карими глазами, окруженными болезненными тенями. В этой шубе она бессильно утопает, только лицо светится в оправе распущенных волос, сливающихся с собольим воротником. Облик Марии, несколько даже иконный, вносит в сцену наиболее чистые трагические ноты. Она становится вторым главным персонажем после Меншикова.

Между тем в поколении Марии Меншиковой и вплоть до жен декабристов самой известной ссыльной в Сибирь была княгиня Наталья Долгорукая, урожденная Шереметева. Судьбы семейств Меншиковых и Долгоруких тесно переплетались. Со смертью вдовы и наследницы Петра I Екатерины I в 1727 году российский престол перешел к одиннадцатилетнему Петру II, сыну царевича Алексея. Меншиков планировал сохранить власть, женив Петра на своей дочери Марии. Но его опасным конкурентом в борьбе за политическое влияние стал молодой князь Иван Долгорукий, камер-юнкер и фаворит юного императора, снискавший его горячую дружескую привязанность и полное доверие. Долгорукие прочили за Петра сестру Ивана, Екатерину. Перевес сил оказался на их стороне, и в конце 1727 года по царскому указу Меншиков был арестован, лишен всего и приговорен к ссылке вместе с семьей. Но в начале 1730-го Петр II умер от оспы, и в положении Меншиковых оказался клан Долгоруких. Трон достался Анне Иоанновне, Долгорукие были сосланы в Березов, а выжившие там Меншиковы возвращены.

До скоропостижной смерти Петра II, находясь на пике политической удачи, Иван Долгорукий сделал предложение Наталье Шереметевой, знатной молодой красавице, слывшей самой богатой невестой России. Когда на Ивана обрушилась опала, Наталья еще не стала его женой и могла, как советовали ей все вокруг, отказаться от этого брака. Но она, движимая любовью, обвенчалась с Долгоруким и отправилась в Березов с его семьей.

Решение Натальи Долгорукой было незаурядным поступком не только женской любви и верности, но и индивидуальной воли. Предпочтя Ивана, она пошла наперекор официальному мнению,

принятому и знатью, поставившему на Долгоруком клеймо позора. Однако история Натальи приобрела известность среди потомков потому, что она написала воспоминания — «Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой». В 1740 году Долгорукая, потеряв мужа (после нескольких лет в Сибири он по новому обвинению был казнен четвертованием), с двумя рожденными в Березове сыновьями получила право вернуться из ссылки, потом, вырастив детей, удалилась в монастырь и там незадолго до смерти, уже в царствование Екатерины II, составила свои воспоминания по просьбе старшего сына Михаила. Они носят приватный, домашний характер, доведены до момента прибытия в Березов, подробно описывают весь горький, трудный и опасный путь туда. Сквозная их тема — любовь к мужу и страдания, которые пришлось выдержать ради этой любви. Вот несколько фрагментов из записок Долгорукой.

Я так вам пишу, будто я с вами говорю <…> Со мною так случилось, как с сыном царя Давида Нафеаном: лизнул медку, и запришло было умереть <…> Стала я сбираться в дорогу, а как я очень молода, никуда не уезжала и, что в дороге надобно, не знала никаких обстоятельств… Я думала, что мне ничего не надобно будет, и что очень скоро нас воротят, хотя и вижу, что свекровь и золовки с собою очень много берут из брильянтов, из галантереи, все по карманам прячут, мне до того и нужды не было, я только хожу за ним [мужем] следом, чтоб из глаз моих куда не ушел, и так чисто собралась, что имела при себе… — все отпустила домой к брату на сохранение; <…> После уже узнала глупость свою, да поздно было <…> С таким трудом довезли нас в маленькой городок, которой сидит на острову; кругом вода; жители в нем самой подлой народ, едят рыбу сырую, ездят на собаках, носят оленьи кожи… Избы кедровые, окна ледяные вместо стекла. Зимы 10 месяцев или 8, морозы несносные, ничего не родится, ни хлеба, никакого фрукту, ниже капуста <…> Тогда я плакала, для чего меня реки не утопили <…> Довольно бы и того мне, что я пропала и такую нужду терплю, так, забыв себе, жаль товарища своего, не могу видеть его в таком безвинном страдании[168].

Записки Долгорукой стали первыми в России женскими воспоминаниями наряду с мемуарами Дашковой и Екатерины II, но опубликованы они были гораздо раньше, в 1810 году. Затем на протяжении XIX века они несколько раз переиздавались в разных редакциях (1819, 1867, 1889)[169]. Сама Наталья Долгорукая стала героиней многих произведений: ей посвящена повесть Сергея Глинки (1815), поэма Ивана Козлова (1828), ода декабриста Кондратия Рылеева (1823), ее упоминает Николай Некрасов в

поэтическом цикле «Русские женщины» о женах декабристов (1872), Всеволод Соловьев в романе «Юный император» (1877).

В русском культурном сознании XIX века имя Натальи Долгорукой было неразрывно связано с темой женской жертвенности в сибирской ссылке. Суриков, несомненно, знал о Долгорукой и вряд ли не думал о ней, изображая дочерей Меншикова, особенно Марию, почти ровесницу Натальи. Мария заметно выделяется на картине. Персонажи делятся не на Меншикова и троих его детей, а на Меншикова, Марию и двух других. Суриков рассказывает историю, в которой сплетены две сюжетные линии. Одна — о Меншикове, о сокрушительном падении с вершин в бездну, о страшном поражении и расплате, другая — о невинных жертвах амбиций и интриг сильных мира сего, и олицетворением этих жертв выступает Мария.

Хотя Суриков не апеллирует прямо к каким-либо вербальным первоисточникам, в поэтике его картины улавливаются соответствия частным, персональным жанрам — дневнику и воспоминанию. Суриков как будто воображает несуществующий дневник Меншикова через обозначенный механизм личных, житейских ассоциаций: «Кто же это так вот (как я. — *М. Ч.*) в низкой избе сидел?»[170] А образ Марии Меншиковой мог быть инспирирован воспоминаниями Долгорукой. И надо сказать, что проступающая в картине частная дневниковая и мемуарная природа становится залогом ее длящейся, непрекращающейся способности вкрадываться в доверие к отечественному зрителю[171].

Среди сосланных в Сибирь уже при Павле I была еще одна примечательная девушка, поступок которой привлек внимание русского и европейского общества в начале XIX века. Это Прасковья Луполова, дочь отставного прапорщика, названная в паспорте дочерью капитана. Ее отца обвинили в укрывательстве воров и отправили с семьей на поселение в сибирский Ишим. При Александре I, в 1804 году, двадцати лет от роду, она пешком добралась из Ишима в Петербург, чтобы просить царя за своего отца. В Прасковье приняли участие знатные дамы, ее представили Марии Федоровне и Елизавете Алексеевне, матери и супруге Александра, и тот помиловал отца Луполовой. О Прасковье писали в российской и зарубежной прессе. Вскоре во Франции появились посвященные ей сочинения: роман «Елизавета, или Сибирские изгнанники» (1806) Мари-Софи Коттен и повесть «Юная сибирячка» (1825) Ксавье де Местра[172]. На протяжении XIX столетия к образу Прасковьи многократно обращались писатели и в России, и за рубежом. Как и Наталья Долгорукая, Прасковья Луполова вошла в «Словарь достопамятных людей

русской земли» (1836) Дмитрия Бантыш-Каменского.

Истории Прасковьи составляла близкую параллель история о простой шотландской девушке Хелен Уокер, прошедшей пешком от Эдинбурга до Лондона и выпросившей королевское помилование для своей сестры. Хелен стала прототипом Джини Динс из романа Вальтера Скотта «Эдинбургская темница» (1818). А затем и Джини и Прасковья стали прототипами Маши Мироновой в повести Пушкина «Капитанская дочка», первые иллюстрации к которой мы рассмотрим в следующей главе.

Глава 3
Русская история на картинах польских художников «Ассамблея при Петре I» и «Сцена из „Капитанской дочки“»

В первой главе было замечено, что французский по своему генезису новый тип исторической картины («исторический жанр») в Варшаве был освоен в 1850-е, несколько раньше, чем в Петербурге. Разумеется, прежде всего это затронуло польско-литовскую тематику, но и материал русской истории польские художники не обошли вниманием. Перед тем как сосредоточиться на таких примерах, кратко рассмотрим положение дел в области художественного образования и культурной жизни в Царстве Польском.

Созданное по итогам Венского конгресса в 1815 году Царство Польское имело особый, привилегированный статус в составе Российской империи. В первые годы своего существования, при Александре I, благожелательно относящемся к польско-литовской элите[173], оно сохраняло большую независимость от «центра», представая государством в государстве. У Царства Польского была собственная армия, собственные управленческая, законодательная, судебная и денежная системы, государственным языком признавался польский. Более того, Александр I, став польским королем, даровал Польше конституцию, которая провозглашала гражданские свободы и права, недостижимые для внутренней России. При Николае I и Александре II, после подавления польских восстаний против российского господства — Ноябрьского 1830 года и Январского 1863 года, — автономия Царства Польского была сильно ограничена, если не вовсе отменена. В конце концов нежелательным для имперских властей стало даже слово «польское» в официальном названии региона: начали предпочитать вненациональное обозначение «Привислинский край», «Привислинские губернии»[174]. Но все же своего исключительного положения среди периферийных имперских провинций Польша не утратила.

В первой главе было упомянуто о судьбе историко-художественного музея Изабеллы Чарторыйской в Пулавах, недалеко от Варшавы, который уцелел во время Ноябрьского восстания потому, что до наступления российских войск на

Пулавы его успели эвакуировать. Когда в конце августа 1831 года генерал граф Иван Паскевич докладывал Николаю I о взятии Варшавы, означавшем разгром восстания, царь в ответном письме давал будущему наместнику Царства Польского среди прочих следующие указания:

…велеть генералу Бергу поручить кому знающему взять и, осторожно уложив, отправить в Брест университетскую библиотеку и кабинет медалей, равномерно и библиотеку de la Société des Belles Lettres. Словом, убрать понемногу все, что имеет историческую национальную ценность, и доставить сюда…[175]

Эти распоряжения свидетельствуют о том, насколько российскую власть беспокоило не только польское свободолюбие, но и польское культурное самосознание.

После Ноябрьского восстания 1830 года репрессии, обрушившиеся на Царство Польское, болезненно затронули и сферу культурных учреждений и ассоциаций, показавших себя питательной средой польского патриотизма и мятежа. Многие из них упразднили, в частности, закрыли Варшавский университет с его факультетом изящных искусств (где успел поучиться Александр Лессер), распустили варшавское Общество друзей наук, польские библиотечные и художественные собрания частично вывезли в другие российские регионы[176]. Затруднена была практика художественных выставок.

На какое-то время в Царстве Польском не осталось высших учебных заведений, причем гражданам запрещалось поступать в ближайший Ягеллонский университет Кракова[177]. Но понемногу культурная атмосфера в Польше оживилась. В Варшаве продолжали существовать частные художественные мастерские. В одной из них, у Бонавентуры Домбровского, начинал обучение Йозеф Зимлер. Заметную роль играли кружки и салоны[178]. Например, местами культурных собраний были дома графа Александра Пшездзецкого, известного специалиста по польской истории и издателя исторических документов, и Зимлера, когда тот уже стал зрелым и уважаемым мастером[179]. В 1844 году при Варшавской реальной гимназии открыли Художественную школу, формально среднее учебное заведение. В 1851-м Школу отделили от гимназии и через реформирование программы сблизили с Императорской Академией художеств в Петербурге[180]. В Школе начинал свое образование Войцех Герсон и продолжил его в петербургской Академии.

Среди варшавских живописцев было немало тех, кто не учился в Петербурге, жил и работал вдали от имперского центра. Тому примеры — Лессер и Зимлер. Независимости художников от петербургской Академии способствовала финансовая

обеспеченность, позволявшая самостоятельные путешествия и образование за границей. Лессер, сын банкира, после Ноябрьского восстания, в котором принимал участие и за которым последовало закрытие Варшавского университета, уехал в Германию; в 1830-х учился сначала в Дрездене, потом в художественной академии Мюнхена (у «назарейцев» Петера Йозефа фон Корнелиуса и Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда); открыл в Мюнхене собственную мастерскую[181]. Зимлер, выходец из состоятельной семьи краснодеревщиков, в первой половине 1840-х учился в академиях Дрездена (у Эдуарда Бендемана) и Мюнхена (у Петера фон Гесса, Вильгельма фон Каульбаха, Юлиуса Шнорра[182]). Затем его увлекла живопись Поля Делароша, и в 1847 году он отправился в Париж с намерением поступить в ателье прославленного мастера: возможно, ему это удалось[183] — во всяком случае, из всех польских художников, упоминаемых в настоящей книге, Зимлер находился под наибольшим влиянием Делароша[184]. Современник передавал слова Зимлера: «мой учитель Деларош», «я ему [Делярошу] многим обязан»[185]; сохранилась копия, сделанная им с картины Делароша «Дети Эдуарда». В какой-то момент в путешествия Зимлера по Западной Европе внесла помехи имперская бюрократическая машина: ему не сразу обновили документы, необходимые российским подданным для пребывания за рубежом[186].

В период с конца 1840-х до начала 1860-х петербургскую Академию художеств посещали польские художники Леонард Страшинский, Войцех Герсон, Станислав Хлебовский, Иван Миодушевский… Обо всех, кроме Хлебовского, известно, что они числились вольноприходящими учениками в классе посредственного живописца Алексея Маркова, куда, похоже, записывали без ограничений. Все по окончании Академии совершенствовали свое мастерство за границей. Страшинский много времени провел в Италии, что было обычным для академических пенсионеров. Остальные предпочли Париж, и это уже для российской художественной среды на рубеже 1850–1860-х типичным не было. Во второй половине 1850-х Герсон занимался в Париже в ателье Леона Конье[187], принадлежавшего, как и Деларош с Глейром, к первому поколению живописцев «исторического жанра». В начале 1860-х Хлебовский учился там в ателье Жана-Леона Жерома, который сам был учеником Делароша. Тогда же в Париже осел на всю жизнь Миодушевский. После Ноябрьского восстания 1830 года Париж стал центром польской «великой эмиграции»; французские власти и особенно общественность традиционно благожелательно и сочувственно

относились к полякам. В какой-то степени это влияло на то, что польские художники выбирали местом своего пребывания Париж. Но кроме того Париж притягивал их как художественная столица Европы[188], хотя в России он оставался еще не признан в этом качестве, по крайней мере на официальном уровне. При Николае I сказывалась и личная неприязнь царя к Франции как к колыбели вольнодумства. Ректор Академии художеств Федор Иордан вспоминал:

Император Николай Павлович не любил чужих краев, особенно Франции, поэтому русские художники все жили и занимались в Италии[189].

Александр II в первые же годы своего царствования (при горячем и настойчивом одобрении Наполеона III[190]) взял курс на некоторую либерализацию в Царстве Польском и, в частности, воссоздал Варшавский университет (под названием Варшавской главной школы), вновь разрешил польские ассоциации и многие учреждения. Были амнистированы политические заключенные. На рубеже 1850–1860-х активизировалась выставочная деятельность. В 1860-м по гражданской инициативе и, разумеется, с санкции российского правительства в Варшаве было основано Общество поощрения изящных искусств (Zachęta/Захента). Это стало событием в культуре Царства Польского. В миссию Захенты входили поддержка и популяризация польского искусства, а через это — развитие идеи и образа польской нации. В условиях отсутствия польской государственности культура брала на себя двойную нагрузку по сохранению национальной идентичности[191]. Поэтому Захента в Варшаве была проектом, неизбежно в большей степени национально и политически ориентированным, чем, например, Общество поощрения художников в Петербурге. В круг соучредителей Захенты вошли видные деятели польской культуры и в их числе Герсон, Лессер, Зимлер.

В Варшаве Зимлер сначала приобрел известность портретиста, был востребован как у польской буржуазии и аристократии, так и у присылаемой из Петербурга администрации. На рубеже 1850-х–1860-х он заявил о себе как о зрелом мастере исторического жанра двумя картинами «Катерина Ягеллонка в тюрьме Грипсхольм» (ил. 37, с. 175) и «Смерть Варвары Радзивилл» (ил. 36, с. 174). Слава последней неотъемлема от становления Захенты. «Варвара…», написанная по заказу коллекционера Леопольда Бурчак-Абрамовича, в 1861–1862-м на выставках Захенты и Общества любителей изящных искусств в Кракове имела огромный успех у зрителей и критиков[192]. Был организован публичный сбор средств с тем,

чтобы выкупить картину у Абрамовича и передать в собственность Захенты, то есть сделать общественным достоянием[193]. Так, в Захенте «Смерть Варвары Радзивилл» положила начало собранию современной польской живописи, которое позже стало базой Национального музея Варшавы. Зимлер исполнил две копии картины, кроме того, она получила распространение в гравированных репродукциях, и они висели чуть ли не в каждом польском доме[194].

В 1863 году разразилось Январское восстание за национальную независимость. После его подавления последовала волна политических репрессий и сдерживания культурной жизни в Царстве Польском. Как и в 1830-х, опасения у российских властей вызывали не только протестные настроения, но и все публичные проявления польского национального чувства[195]. Среди многих прочих польских институций была упразднена, как один из рассадников бунтарства, Варшавская художественная школа. Однако Захента устояла и продолжила наращивать свое общественное влияние.

В 1863-м, в разгар восстания Хлебовский находился в Париже как пенсионер Академии художеств. В своем академическом отчете за июль этого года он опровергал слухи о себе (якобы в парижских журналах «я рисую карикатуры на Россию, и что все подписанное Cham, Gavarni, Nadar и другими, касательно России, все это будто бы я рисовал»; «…меня предупредили что за мной следят по поручению из Петербурга») и утверждал:

Я занят исключительно искусством, не вмешиваюсь ни в какие дела политические… но при теперешних переворотах в России, самая нелепая клевета, может много повредить[196].

В 1864-м, когда Январское восстание было подавлено и некоторые родственники Хлебовского, включая его мать, подверглись жестоким репрессиям[197], коммуникация художника с Академией прекратилась, хотя ему полагалось продолжение академического содержания. Он стал придворным живописцем султана Османской империи Абдул-Азиза, несколько лет провел в Константинополе, но в итоге возвратился в Европу и благополучно обосновался в Париже и Кракове.

После окончания петербургской Академии Париж почти не покидал Миодушевский. Львиную долю его многолетней переписки с Академией составили прошения о финансовой поддержке. Хотя Миодушевский заручался рекомендациями влиятельных французских (Леона Бонна, Жана-Леона Жерома, Эрнеста Мейсонье) и русских (Алексея Боголюбова) художников, а также отзывами со стороны российского посольства и Православной церкви в Париже о своем благонадежном и

благонравном поведении[198], Академия была столь же тверда в нежелании идти ему навстречу, сколь он был настойчив в своих просьбах[199].

Сохранились свидетельства реакции на Январское восстание Лессера и Зимлера. Лессер, участник Ноябрьского восстания 1830 года, в начале 1860-х сделал несколько зарисовок уличных волнений в Варшаве[200]. Зимлер после поражения восставших в 1864-м переписал портрет своей жены Юлии, одев ее в траурное платье[201]. Тогда же он исполнил два мемориальных портрета героев восстания, Александра Вашковского и Людвика Мыцельского. Вместе с тем Зимлер и Лессер портретировали и генерала Федора фон Берга, участника жестокого разгрома обоих польских восстаний и последнего наместника Царства Польского.

Особую роль в польско-российских художественных отношениях сыграл Герсон. Как Лессер и Зимлер, он много времени проводил в родной Варшаве. Но, в отличие от всех упомянутых выше художников из Царства Польского, Герсон сделал незаурядную официальную карьеру в Российской империи и стал в Польше успешным медиатором между местным культурным сообществом и российскими властями — с обеих сторон он пользовался доверием. По возвращении из Франции в Польшу Герсон был определен на службу: в 1859-м его назначили учителем черчения и рисования в Варшавском институте глухонемых и слепых, в 1871-м — преподавателем рисования и живописи в Варшавском рисовальном классе, который в 1865 году был основан вместо упраздненной Варшавской художественной школы. Здесь также преподавали Лессер и Зимлер. Между этими назначениями в карьере Герсона произошел примечательный сдвиг: он «получил темно-бронзовую медаль[202] в память усмирения польского мятежа 1863–1864 годов»[203]. Мы не знаем, за что именно его наградили и насколько об этом были осведомлены его современники и особенно соотечественники, но карьера Герсона шла вверх. «За искусство и отличные познания в исторической живописи» петербургская Академия художеств в 1873-м избрала Герсона академиком, а в 1878-м — профессором[204]. В 1882-м Сенат утвердил его в чине коллежского асессора[205]. В период с 1871-го по 1892-й «за отлично-усердную службу и особые труды» и «за долгосрочную деятельность в пользу русского искусства» он был удостоен правительством орденами Святого Станислава 3-й и 2-й степеней, Святой Анны 3-й и 2-й степеней, Святого Владимира 4-й степени[206]. В Варшаве Герсон был наделен полномочиями ведущего организатора художественной жизни и способствовал развитию двух главных тогда художественных институций —

Рисовального класса (который неформально стал называться Школой Войцеха Герсона) и Общества поощрения изящных искусств (Захенты). На протяжении нескольких лет комитет Общества избирал Герсона вице-председателем[207].

Всех польских художников второй половины XIX века превосходил по своему таланту и международному успеху Ян Матейко. Хотя он не был российским подданным, его невозможно обойти вниманием. Матейко родился в Кракове, когда тот по условиям Венского конгресса 1815 года сохранял еще статус вольного города. В 1846-м Матейко стал свидетелем вспыхнувшего в Кракове восстания за независимость Польши, после подавления которого город аннексировала Австрия. Однако культурная жизнь в Кракове оставалась более благополучной, чем в Варшаве. Продолжал существовать Ягеллонский университет, старейший в Польше, основанный Казимиром III, и открытая при нем в 1818 году Школа рисунка и живописи. В 1854-м в Кракове было основано Общество любителей изящных искусств. В выставках, которые оно организовывало, участвовали и художники из Варшавы. Как мы помним, в Краков переместился историко-художественный музей Чарторыйской. В 1850-е Матейко начинал свое образование в Школе рисунка и живописи, а когда в 1873-м она превратилась в самостоятельное высшее учебное учреждение как Школа изящных искусств, он стал первым ее президентом. Владислав Лущкевич, преподававший Матейко в Школе, был поклонником современных французских мастеров. Однажды в качестве поощрения юного ученика он подарил Матейко фоторепродукции картин Деларош — «Кромвель у гроба Карла I», «Казнь Джейн Грей» и «Наполеон в Фонтенбло»[208]. В конце 1850-х, получив стипендию для заграничной стажировки, Матейко мечтал попасть в Париж, чтобы увидеть живопись Деларош[209], но в итоге отправился в художественную Академию Мюнхена, где посещал класс Германа Аншютца. В Мюнхене большое впечатление на него произвели композиции Вильгельма фон Каульбаха и Карла фон Пилоти.

Матейко стал членом нескольких европейских художественных и научных ассоциаций и институций, в том числе французской Академии изящных искусств, неоднократно удостаивался международных наград, включая крест кавалера ордена Почетного легиона, высшей награды Франции. В 1878 году граждане Кракова от имени всех поляков пожаловали ему скипетр как символ его господства в области искусства. С российским правительством (как и с властями Пруссии) у него складывались непростые отношения. Горячий патриот и чрезвычайно одаренный живописец, Матейко стал

олицетворением польской фронды в мире искусства. Громкая интернациональная слава заметно защищала его от политических нападок. Знаменитости позволяли то, что не простили бы другим. Некоторые картины Матейко — прекрасные примеры освоения французского «исторического жанра»[210]. Но многие его крупноформатные, многофигурные исторические полотна далеки от художественных приоритетов Деларош и его последователей. По свободе и красочному богатству живописи они иногда приближаются к лучшим образцам европейской колористической традиции, к работам Веронезе, Рубенса, Делакруа, по зрелищному размаху и историософскому пафосу — к композициям Каульбаха и австрийца Ганса Макарта.

***

Вернемся в Петербург. На регулярных выставках Императорской Академии художеств первые картины, вполне соответствующие западной модели «исторического жанра» и посвященные при этом русской истории, появились на рубеже 1850–1860-х годов. Они были написаны польскими художниками. В 1858 году была представлена композиция Станислава Хлебовского «Ассамблея при Петре I» (1858), в 1861-м — работа Ивана Миодушевского «Сцена из „Капитанской дочки“» (1861). Эти картины типологически выделялись в потоке академической продукции, созданию подобных произведений в петербургской Академии тогда не учили, они были результатом самостоятельного ознакомления Хлебовского и Миодушевского с современной европейской, в первую очередь французской, живописью.

Как и «Капитанская дочка» Миодушеского, хотя и менее явно, «Ассамблея при Петре I» Хлебовского имеет тематические истоки в творчестве Александра Пушкина. В обеих картинах, особенно, конечно, в «Капитанской дочке», важны женские персонажи. Петербургская Академия художеств и на рубеже 1850–1860-х, и позже избегала рассматривать в пространстве исторического сцены, заимствованные из художественной литературы, будь это исторический роман или драма, причем даже если эти сцены не включали вымышленные фигуры. В Англии и Франции это было не так. В лондонской Королевской академии художеств уже в конце XVIII века золотую медаль по исторической живописи получали среди прочих картины, написанные на сюжеты из «Макбета», «Короля Лира», «Бури», «Кориолана» Уильяма Шекспира[211]. А например, в Салоне 1831 года критик Амбруаз

Тардье одобрительно отзывался как об исторической сцене о картине Леона Конье «Ревекка, похищаемая тамплиером», созданной по мотивам «Айвенго» Вальтера Скотта[212]. Косвенно эта установка отражала бóльшую готовность западного менталитета при всех сциентистских завоеваниях историографии признавать, во-первых, ценность воображения в работе самого историка, во-вторых, ценность для него основанных на художественном воображении визуальных и вербальных документов. «Ассамблея» Хлебовского и «Капитанская дочка» Миодушевского были отнесены Академией к разряду «народных сцен» (к бытовому жанру)[213]. Впрочем, академические критерии жанровой классификации были весьма размыты в том, что касалось разграничения исторической и бытовой живописи. В категорию последней часто попадали и исторические картины, восходящие к нефикциональным текстам. Тенденция прослеживается такая: под исторической живописью понимали композиции религиозные, мифологические, из античной истории, из древнерусской истории, особенно воплощающие главных ее героев и крупнейшие ее государственные события с опорой на труды официальных историков, чаще всего на «Историю государства Российского» Карамзина. Промежуточного определения, подобного французской салонной номинации «исторический жанр», в Академии середины XIX века не использовали, хотя в русской критике оно уже начинало циркулировать[214].

«Ассамблея при Петре I» — под таким названием в качестве отдельного очерка Пушкин опубликовал в 1830 году главу из своего незаконченного исторического романа «Арап Петра Великого». Он вдохновлялся очерками декабриста Александра Корниловича, изданными в 1824-м[215]. На него Пушкин завуалированно сослался в примечаниях к своей публикации, так как не мог назвать по имени осужденного, отбывавшего тогда срок в Петропавловской крепости. В 1833-м вышла повесть Константина Масальского «Черный ящик», в которой он тоже уделил много внимания петровской ассамблее, отталкиваясь от Пушкина и Корниловича[216]. В 1861-м Масальский осветил эту тему в отдельной статье «Ассамблеи при Петре Великом» и на новый лад — сквозь призму набирающего актуальность вопроса о женской эмансипации. Масальский начинает с изложения сведений о незаметном и незавидном месте женщин в допетровской Руси, цитируя свидетельства иностранцев XVI и XVII веков, венецианца Марко Фоскарини и француза Жака Маржере:

Девицы и жены Московитов не имеют никакого почета: они

здесь не выше рабынь. Мужское поколение Московитов чрезвычайно ревниво.

Всех их [женщин и девиц] держат взаперти под неусыпным надзором <…> Их никто не видит никогда, кроме самых близких родственников, и если кто покажет свою жену приятелю, то это считается величайшею милостию[217].

На этом фоне Масальский представляет достижения Петра в европейской социализации женщин, которая, в свою очередь выступает признаком цивилизованности общества и служит прославлению монарха как гаранта цивилизации[218].

Ил. 21. Адольф Шарлемань. *Ассамблея времен Петра Великого*. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1861. № 1

Статья Масальского была напечатана в «Русском художественном листке» Василия Тимма, новаторском для России журнале, соединяющем обзор текущей культурной, социальной и политической жизни с большим количеством литографированных изображений. Текст Масальского иллюстрирован эстампом Тимма, но не с картины Хлебовского, а с рисунка Адольфа Шарлеманя, специально созданного по этому поводу (ил. 21). Еще в большей степени, чем Хлебовский, Шарлемань акцентирует галантный дух ассамблеи, общества изящных дам и кавалеров. Композиции Хлебовского тоже было отдано должное в российской периодике. В журнале «Северное сияние» за 1863 год репродукция с нее сопровождает статью Петра Петрова «Коренное изменение русского быта при Петре I. Черты жизни семейной и

общественной в конце XVII и в начале XVIII века»[219] (ил. 22). В ближайшие годы этот сюжет одновременно в вербальном и визуальном исполнении появился в «Истории России в картинах»[220], где в выпуске за 1868 год среди многочисленных иллюстраций присутствует ксилография с рисунка Николая Кошелева «Ассамблея при Петре I».

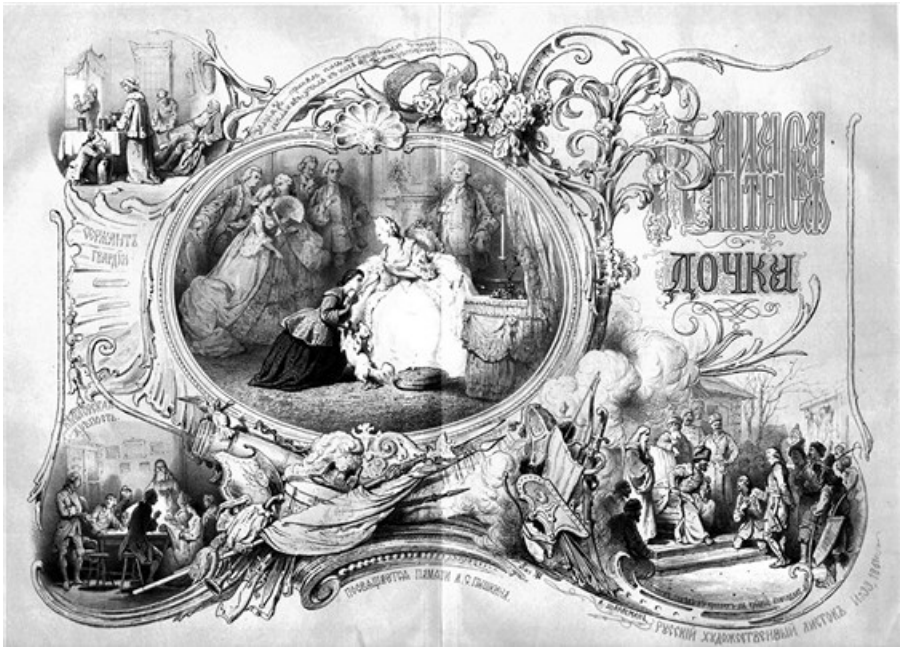
Ил. 22. Репродукция с картины Станислава Хлебовского *Ассамблея при Петре I* (1858). Воспр. в журнале: Северное сияние. 1863

Интерес к этой теме понятен в русле одного из главных направлений исторического познания и воображения XIX столетия — увлеченности локальным колоритом исторических эпох, отчетливее всего ощутимом в оттенках несобытийной публичной и частной жизни. В России тема стала ключевым топосом рефлексии о европейских преобразованиях отечественного общества в сторону валоризации в нем женского присутствия. А Хлебовский стал первым художником, взявшимся за нее[221], причем сразу в живописи, что было более трудным шагом, чем в графике, так как в русской живописи это требовало тогда освоения нового жанра. С самого начала формирования исторической картины нового типа ее зависимость от книжных и журнальных исторических иллюстраций была существенной и давала о себе знать не только в тематике, но и в художественных приемах, как было показано в первой главе. В России XIX века

новые исторические образы сначала, как правило, проникали в графику и только потом — в живопись, как мы это наблюдали во второй главе на материале иконографии Марины Мнишек. Но «Ассамблея при Петре I» Хлебовского оказалась среди тех живописных произведений, которые не подчинялись этой закономерности. Так же дело обстояло и с «Капитанской дочкой» Миодушевского.

Когда в «Русском художественном листке» за 1861 год появилась снабженная иллюстрацией Шарлеманя статья Масальского «Ассамблеи при Петре Великом», это неслучайно совпало с 50-летним юбилеем Царскосельского лицея (1861) и началом подписки на памятник Пушкину в Царском Селе. В следующих своих выпусках 1861 года «Русский художественный листок» поместил несколько литографированных иллюстраций к пушкинским произведениям, включая рисунки Шарлеманя к «Капитанской дочке»[222]. Среди них ожидаемо центральное место занял финальный эпизод романа — прием Маши Мироновой Екатериной II в Царскосельском дворце[223] (ил. 24). Нельзя было лучше почтить одновременно и память Пушкина, и память императрицы: в 1861-м отмечали лицейский юбилей и готовились к 100-летнему юбилею восшествия на престол Екатерины Великой (1862)[224].

Миодушевский, однако, опередил Шарлеманя в изображении кульминационного момента «Капитанской дочки»: уже в 1860 году Академия художеств утвердила его эскиз «Сцены из „Капитанской дочки“»[225], а также, судя по всему, присудила за картину большую серебряную медаль[226]. На следующий год, как уже говорилось, она была экспонирована на академической выставке[227]. Картина участвовала и в конкурсе на малую золотую медаль, но безуспешно[228]. Вместе с тем она была удостоена подарка от наследника престола Николая Александровича и приобретена в частное собрание в Москве[229]. Цесаревич покровительствовал Миодушевскому и дальше, пока скоропостижно не скончался в 1865-м: он пожаловал художнику стипендию, на которую тот отправился во Францию[230].



Ил. 24. Адольф Шарлемань. *К повести Пушкина «Капитанская дочка»*. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1861. № 33

С точки зрения разбираемой в этой книге проблематики «Капитанская дочка» Пушкина — чрезвычайно интересное произведение. Это связано с важностью и спецификой женских ролей, а также с качествами, которыми наделены женские персонажи в романе.

Главное действующее лицо «Капитанской дочки» Петр Гринев близок протагонистам Вальтера Скотта своим существованием между двумя враждующими лагерями: движимый зовом сердца, гуманностью, терпимостью, он иногда поступает наперекор сословным и политическим нормам того мира, к которому принадлежит по рождению и воспитанию. Способность персонального гуманного выбора, не зависимого от той или иной внеличностной системы координат, демонстрируют в романе и реальные исторические фигуры — Екатерина II и Емельян Пугачев. Толерантность авторского взгляда в «Капитанской дочке» тоже достигает скоттовских высот.

Дочь коменданта Белогорской крепости Маша Миронова — не безусловно главное действующее лицо пушкинского сочинения. Активно действовать, пускаться в дальнюю дорогу, просить императрицу за своего жениха, несправедливо обвиненного в государственной измене, она начинает только в конце повести, а до этого лишь так или иначе отвечает на

инициативу других — благородного Гринева, подлого Швабрина, преступного Пугачева. Указание на Машу в названии романа подчеркивает его жанровую близость к семейной хронике, которая подразумевает некоторую феминизацию прошлого уже постольку, поскольку его семейный ритм определяется рождением и воспитанием детей. Маша намеренно выведена несколько безличной, она ничем особенно не выделяется, не обладает даже красотой, разве что миловидностью молодости, а ее доброта и честность воспринимаются как норма человечности. И в название романа вынесено не имя собственное как атрибут индивидуальности, а определение житейского статуса, совмещающего социальную принадлежность («капитанская») и положение частное, домашнее, семейное, в окружении любви и заботы близких (ласково уменьшительное «дочка»)[231]. Маша создана для обыкновенной, тихой, теплой домашней жизни, она не предназначена для истории и словно случайно попадается на ее дороге[232]. Это столкновение простого, частного, случайного человека с историей составляет ключевую, виртуозно разработанную коллизию романа. При этом столкновении Маша остается самой собой, но также обнаруживается, что обыкновенная человечность способна прошибать стены, сохраняя при этом обыкновенность, а история в лице ее истинных протагонистов — императрицы Екатерины II и мятежника и самозванца Пугачева — там, где дело касается Маши, словно смягчается и перенимает ее естественную человеческую доброту. И просвещенная государыня, и дикий мужик, у которого в иных ситуациях руки по локоть в крови, проявляют чуткость, милосердие, великодушие. Иными словами, в лице Маши обычный частный человек, простая домашняя девушка достойно выдерживает столкновение с историей, не превращаясь при этом ни в героя, ни даже в индивидуальность[233]. Частное и обыкновенное отстаивает свое право принадлежать истории, человечность становится принципом истории[234], а женственное как бы смиряет власть, и крамольную, и официальную, тем более что последней облечена тоже женщина.

Об образе Екатерины II в «Капитанской дочке» нужно сказать отдельно. Он вписывается в просвещенческую и сентименталистскую концепцию человечного монарха, смещающую акцент с исключительного, великого или даже сакрального его статуса на человеческую сторону его сущности и существования, понятную, близкую и обаятельную для подданных. В России Екатерина Великая была первой царствующей особой, уже при жизни запечатленной и в текстах, и в изображениях в соответствии с этой концепцией. В царском

амплуа Екатерины новое значение придается демонстрации ее доброты, заботливости и просто подкупающей мягкости и приятной простоты обращения. Екатерина хочет властвовать по велению сердца и над сердцами, внушать любовь, доверие, симпатию, привязанность. Женская натура как нельзя лучше благоприятствовала реализации этой просвещенческой чувствительной модели власти[235]. В передаче графа Николая Румянцева, Екатерина объясняла свой успех в обществе, который завоевала еще до того, как стала самодержицей, и который помог ей таковою стать:

И в торжественных собраниях, и на простых сходбищах и вечеринках я подходила к старушкам, садилась подле них, спрашивала об их здоровье, … терпеливо слушала бесконечные их рассказы об их юных летах, о нынешней скуке[236].

Графиня Варвара Головина вспоминала о Екатерине:

Ее внимание к окружающим простиралось до того, что она сама спускала штору, если солнце беспокоило кого-нибудь[237].

Почасту ходишь ты пешком
И пища самая простая бывает за твоим столом, —

воспевал Екатерину Гавриил Державин в оде «Фелица»[238].

Неоднократно отмечалось, что в «Капитанской дочке» Пушкина первая, случайная встреча Маши Мироновой с неузнанной ею императрицей в Царскосельском парке вызывает ассоциацию со знаменитым камерным портретом Екатерины кисти Владимира Боровиковского[239] (ил. 25), в котором она показана без атрибутов власти, в домашней одежде, шлафроке и чепце, во время уединенной прогулки в пейзажном парке Царского Села и выглядит просто мудрой и доброй барыней, в которой все «невольно привлекало сердце и внушало доверенность»[240].

Ил. 25. Николай Уткин. *Императрица Екатерина II на прогулке в парке Царского Села*. 1827. С картины Владимира Боровиковского

Ил. 26. *Екатерина II, сидящая в Царскосельской Камероновой галерее*. Воспр. в: *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. 1884

При жизни Екатерины создавались камерные ее изображения в графике — как милой дамы, наслаждающейся видами и ароматами парка из Камероновой галереи[241] (ил. 26), как заботливой наставницы, посещающей основанный ею Смольный институт благородных девиц или играющей со своим малолетним внуком Александром (ил. 27)[242].

Ил. 27. *Она вас любит как этих детей*. Воспр. в: *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. 1886

Когда Пушкин в «Капитанской дочке» передает болтовню «племянницы придворного истопника» Анны Власьевны, у которой остановилась Маша, приехавшая подать прошение императрице, это выступает характеристикой не только суетливой Анны Власьевны, но и самой Екатерины II как царицы, чья персона доступна для простодушного и будничного человеческого любопытства:

Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи находились в то время при ней; что изволила она вчерашний день говорить у себя за столом, кого принимала вечером, — словом, разговор Анны Власьевны стоил нескольких страниц исторических записок и был бы драгоценен для потомства[243].

После такой преамбулы встреча Маши с Екатериной в Царскосельском парке уже не кажется чудом.

Вернемся к картине Миодушевского. На ней изображен момент, когда Екатерина II принимает Машу Миронову в Царскосельском дворце и своим чутким милосердием вносит гуманную поправку в семейную историю Гриневых, произнося слова:

Я рада, что могла сдержать вам свое слово и исполнить вашу просьбу. Дело ваше кончено. Я убеждена в невинности вашего жениха. Вот письмо, которое сами потрудитесь отвезти к будущему свекру[244].

Согласно тексту Пушкина, Миодушевский представляет

государыню за туалетом в уютных дворцовых покоях и Машу — опустившейся перед ней на колени и принимающей от нее письмо. Государыня держит себя неофициально, просто, по-домашнему. Вокруг придворная жизнь течет своей будничной чередой. Среди дам узнаваема ближайшая сподвижница императрицы княгиня Екатерина Дашкова, о которой Пушкин в своем романе не упоминает. В рисунке Шарлеманя этот эпизод трактован не без элемента ритуальной торжественности: придворные восхищенно и умиленно сосредоточены на великодушном жесте царицы, который от этого приобретает оттенок манифестационности, чуждый и картине Миодушевского, и повести Пушкина.

Картина Миодушевского стала первым в русском искусстве живописным произведением на заимствованную из романа тему, одновременно и женственную, и чувствительную, и историческую. Раньше в России художники работали с подобными образами только в графике. В предыдущей главе мы коснулись раннего такого примера — иллюстрации к роману Гурьянова «Марина Мнишек…». Типологически композиция Миодушевского была близка к популярным в западной живописи историческим сценам монаршей повседневной и домашней жизни, в которых короли и королевы держат себя без церемоний, мило, обаятельно с членами своей семьи или с людьми, стоящими гораздо ниже их, каковыми часто выступают поэты и художники, а иногда самые обыкновенные и случайные люди. В принципе, к этому тематическому кругу относится и «Ассамблея при Петре I» Хлебовского. Но в России начала 1860-х такой модус живописной репрезентации монархов в исторической перспективе еще не стал привычным.

И в последующие десятилетия живописцы в России крайне редко брались за изображение Екатерины II на досуге и в приватной обстановке[245]. Это тем более удивляет, что для подобных художественных реконструкций не наблюдалось дефицита исторических источников, и визуальных и вербальных, а кроме того, в русской графике подобные изображения императрицы были распространены уже в первой половине XIX века. Если самые ранние в этом столетии приватные и романтические образы Марины Мнишек мы находим в иллюстрациях к произведениям художественной литературы, то самые ранние неофициальные образы Екатерины II — в иллюстрациях к популярным изданиям по истории, которые одновременно с историческими романами стремительно наполняют книжный рынок на протяжении XIX столетия. Екатерина принадлежала к числу тех персонажей из

отечественного прошлого, которые по разным причинам были более других открыты для словесных и изобразительных жизнеописаний в просветительско-занимательных публикациях, адресованных юношеству и широкому читателю. Популяризация образа Екатерины основывалась на ее просвещенческом имидже доброй и заботливой государыни, который легко сосуществовал с обыденным представлением о ее женских слабостях.

Ил. 28. Тарас Шевченко. *Екатерина заговаривает со стоящим в карауле Суворовым*. Ил. в книге: *Полевой Н. А.* История князя Италийского…1843

В книжной графике 1840–1850-х нам открывается веер сцен: вот Екатерина, гуляя по Петергофскому парку, заговаривает со стоящим в карауле Александром Суворовым[246] (ил. 28), вот она с ним, уже знаменитым военачальником, непринужденно обсуждает дела в своем кабинете[247], вот она пьет за здоровье другого своего полководца, графа Петра Румянцева-Задунайского, после заключения им Кючук-Кайнарджийского мира[248], вот она ласково посадила рядом с собой и забавляет сказкой малолетнюю княжну Голицыну[249] (ил. 29), вот она за туалетным столиком[250] (ил. 30). Особое место среди неофициальных изображений Екатерины II занимают галантные сцены с князем Григорием Потемкиным-Таврическим, ее любимым фаворитом, ближайшим сподвижником и, по слухам, морганатическим супругом. С другими многочисленными фаворитами Екатерину

не было принято запечатлевать. За редчайшими исключениями сюжет этих сцен один — праздник в Таврическом дворце[251] (ил. 31, 32).

Ил. 29. *Екатерина II забавляет сказкой малолетнюю княжну Голицыну*. Ил. в книге: Полезное чтение для детей. 1857

Ил. 30. Карл Брюллов (?) *Екатерина II за туалетным столиком*. Ил. в книге: Сто русских литераторов. 1841

Ил. 31. Лев Белоусов. *Праздник в Таврическом дворце*. Ил. в книге: История царствования императрицы Екатерины II. 1844

Бал в Таврическом дворце, только что выстроенном Екатериной для Потемкина, он дал весной 1791 года по случаю взятия по его приказу Измаила в 1790-м. Эта победа была лишь поводом: Суворова, непосредственно командовавшего штурмом Измаила, Потемкин отослал подальше, без всякой на то необходимости, осматривать русско-шведскую границу. Праздник ослеплял роскошью и великолепием и имел сложную символическую программу[252], в которой верноподданнический пафос Потемкина не без напряжения соединялся с его колоссальными личными амбициями. Суть торжества сводилась к

прославлению Екатерины и напоминанию о том, сколь приумножил и еще может приумножить ее славу Потемкин своими геополитическими проектами. Напоминание было актуально: когда-то горячо обожаемый любовник и могущественнейший государственный муж, Потемкин терял влияние на стареющую императрицу, все больше доверяющую своему последнему увлечению, молодому графу Платону Зубову, нелестные намеки на которого Потемкин не преминул включить в программу праздника.

Ил. 32. *Праздник в Таврическом дворце*. Ил. в издании: *Золотов В. А.* История России в картинах. 1871

По заказу Потемкина Державин составил подробное описание торжества. Потемкину не удалось вернуть прежнее расположение Екатерины, то есть заручиться безоговорочной поддержкой его новых грандиозных проектов, и через несколько месяцев он скончался от лихорадки на пути из Ясс в Николаев, — но все-таки он добился праздником многого: бал в Таврическом дворце прочно вошел в историю екатерининского времени, а также стал тем изобразительным пространством, в котором Потемкин без нарушения приличий удостаивался уникальной чести быть главным кавалером Екатерины II. Хотя праздник в Таврическом дворце имел государственное, а не романтическое значение, что и оправдывало на нем дуэт Потемкина и императрицы, в указанных гравированных сценах этого бала галантные мотивы превалируют над политическими.

В отличие от графики, русская живопись XIX века не воспела

союз Екатерины с Потемкиным и в целом, как уже было сказано, крайне редко обращалась к эпизодам неофициальной и полуофициальной ее жизни. На академических выставках 1860–1870-х после первой в этом роде картины Миодушевского «Капитанская дочка» к подобным примерам можно отнести только картину Шарлеманя «Екатерина II в мастерской Фальконе» (1867), которую художник начинал писать для парижской Всемирной выставки 1867 года, но не успел закончить в срок[253]. На третьей Передвижной выставке эту линию иконографии императрицы продолжила картина Николая Ге «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874), инспирированная историческими источниками мемуарного типа, с которым раньше русские живописцы не работали. Рассмотренная в предыдущей главе картина Клодта «Марина Мнишек под стражей в Ярославле», отсылающая тоже к историческому эго-документу, Дневнику Марины (поляков из ее свиты), была создана почти на десять лет позже.

Ге отталкивался от записок Дашковой и Екатерины II. В 1859 году они были напечатаны в Лондоне Вольной русской типографией Александра Герцена и стали сенсацией[254]. Миодушевскому во время работы над «Капитанской дочкой» эти записки тоже могли быть уже знакомы. В России мемуары императрицы содержались в тайне и до их зарубежного издания были известны в списках очень узкому кругу лиц. Эти предпринятые Герценом публикации открыли отечественное прошлое с новой стороны. Читателям стала доступна мелкая, прозаически-драматическая подноготная официальной истории, состоящая из придворных интриг, флиртов, оброненных слов и брошенных взглядов, психологических нюансов, бытовых деталей, случайностей. И ни в каких исторических документах доекатерининского времени эта закулисная, теневая история не была зафиксирована так наблюдательно, подробно и тонко, как в записках этих двух женщин, Екатерины Великой и Екатерины «Малой».

Ге изображает Екатерину в трудный для нее период, когда власть только что перешла к ее супругу Петру III. Их разделяла взаимная неприязнь; у гроба с телом Елизаветы, выставленного для ритуальных почестей несколько недель, они держали себя по-разному: Екатерина

…как по чувству искреннего уважения к памяти своей тетки и благодетельницы, так и по желанию возбудить к себе внимание со стороны общества, навещала прах Елисаветы каждый день. Иначе вел себя Петр III; он редко заходил в похоронную комнату, а если и бывал, то как будто для того, чтобы показать всю свою пустоту

и презрение к своему собственному достоинству. Он шептался и смеялся с дежурными дамами, передразнивал попов и замечал недостатки в дисциплине офицеров и даже простых часовых, недостатки в одежде, в повязке галстуков, в объеме буклей и в покрое мундиров[255].

На картине Ге мы видим, как Екатерина в трауре, сопровождаемая верной Дашковой, вступает в торжественный мрак, окружающий гроб Елизаветы. Они только что разминулись с Петром, который, наряженный в неподобающий моменту белый прусский мундир, удаляется со свитой. Дашкова бросает в его сторону осуждающий взгляд, лицо Екатерины, обращенное к зрителю, выражает не то, что было адресовано придворным, а то, что скрывалось за маской горя, — спокойствие, уверенность и дальновидный ум. Екатерина знает, что, пренебрегая ритуалом, Петр еще больше настраивает общество против себя, а она, безукоризненно его исполняя, — действует в свою пользу, что государственный переворот неизбежен. Ге представляет не только личность Екатерины, но и прекрасно отрефлексированную и освоенную ею модель власти через повседневное поведение и манеры, вызывающие расположение окружающих. Тем самым он решает сложную задачу, которую редко ставили перед собой русские художники его поколения: передает потенциал большой истории, содержащийся в истории малой. Изо дня в день прилюдно, с почтением и скорбью появляясь у гроба Елизаветы, Екатерина терпеливо прокладывает себе дорогу к российскому престолу.

В заключение этой главы — несколько наблюдений о живописных иллюстрациях к историческим сочинениям Пушкина. Неслучайно и примечательно, что «Ассамблея при Петре I» Хлебовского и «Сцена из „Капитанской дочки“» Миодушевского — новые для России картины «исторического жанра» — были написаны по мотивам пушкинских произведений. Сознательно или нет, Хлебовский и Миодушевский откликались не только на талант и славу Пушкина, но и на то, что он с беспрецедентной естественностью и при этом без извращения исторической правды адаптировал русское прошлое к мироощущению современного частного человека. В «Капитанской дочке» Пушкин с редкой для русских писателей чувствительностью вслед за своим кумиром Вальтером Скоттом уловил частный нерв исторической жизни и познакомил соотечественников с прошлым «домашним образом». Как было показано в первой главе, убедительная и доверительная передача различных аспектов частной жизни прошлого была важнейшей инновацией и исторического романа, и исторического жанра в живописи.

Однако в России на протяжении XIX века было создано ничтожно мало картин на пушкинские исторические сюжеты, хотя он прочно вошел в число наиболее иллюстрируемых российских авторов. За период с 1850-го по 1879-й на выставках Академии художеств в Петербурге помимо «Ассамблеи при Петре I» Хлебовского и «Капитанской дочки» Миодушевского присутствовали только две таких картины, обе из «Бориса Годунова» — «Отец Пимен и Лжедмитрий в келье Чудова монастыря» (1859)[256] Александра Зотова и «Побег Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862)[257] Григория Мясоедова[258]. Для сравнения: за период с 1805-го по 1870-й в Королевской академии и Британском институте в Лондоне было экспонировано более тысячи произведений изобразительного искусства на скоттовскую тематику[259]. В парижский Салон и на другие французские выставки на сюжеты из скоттовских романов художники заявляли до 7 картин ежегодно в 1822–1826 годах, 20–30 картин ежегодно в 1827–1833-м, до 16 картин ежегодно в 1834–1841-м и до 7 картин ежегодно в 1842–1855-м[260].

Трудно сказать, что удивляет больше: равнодушие русских живописцев к женственным образам Маши Мироновой из «Капитанской дочки», Марии Кочубей из «Полтавы», Марины Мнишек из «Бориса Годунова» или же их безразличие к великолепному шекспирианскому характеру царя Бориса[261] и трогательной фигуре царевича Федора, «картографа», из того же «Бориса Годунова»[262]. В графике иллюстрации к этим творениям Пушкина встречаются[263], но в живописи их почти нет, вопреки тому, что можно было ожидать, зная, что Пушкин — это «наше все», как заявил в 1859 году Аполлон Григорьев, а также учитывая широчайшую практику не только графического, но и живописного иллюстрирования исторической художественной литературы в Европе XIX столетия. Даже русская опера ответила ярче, чем живопись, на исторические сочинения Пушкина. Достаточно вспомнить шедевр Модеста Мусоргского «Борис Годунов» (1874) и «Мазепу» (1884) Петра Чайковского, один из первых примеров воплощения в русской национальной опере исторической фабулы с богатой любовной коллизией.

Русские художники, как было уже отмечено в первой главе, нечасто обращались к историческим романам, драмам и поэмам не только Пушкина, но и других отечественных авторов. Тем интереснее редкие примеры отражения в живописи литературных образов из русской истории, особенно допетровской, и особенно образов лирического склада. На таких случаях остановимся в конце книги.

Глава 4
Женственные образы из национальной истории в польской живописи

В польском искусстве XIX столетия королевы, княгини, девушки и девочки из времен Ягеллонов и Речи Посполитой часто предстают как персонажи неофициальной, несобытийной, частной и сентиментальной истории. Это вызвано не только тем, что польские художники не испытывали недостатка в соответствующем историческом материале, но и тем, что этот материал их увлекал и они смогли успешно раскрыть его выразительный потенциал, следуя приоритетам современной европейской культуры. В польской истории главная женственная роль принадлежала Ядвиге Анжуйской, но в польской живописи исторического жанра — Варваре Радзивилл.

Ядвига (1373/1374–1399), дочь короля Венгрии и Польши Людовика Великого из Анжуйской династии, получила хорошее воспитание и образование, отличалась красотой, добротой и благочестием. У Людовика не было сыновей, и он добился от польского Сейма права передать корону одной из своих дочерей. Случай был экстраординарным, и когда в 1384 году в Вавельском соборе Кракова коронация состоялась, 11-летнюю Ядвигу провозгласили не «королевой», а «королем» (rex). Она так искусно вела государственные дела, сделала так много для благоденствия своей страны, заслужила такое уважение и любовь подданных, что ей могла бы позавидовать любая женщина у власти в Европе XIV века. Ядвига стала в Польше символически чрезвычайно важной фигурой, с которой ассоциировались политическое укрепление и культурный расцвет Польского королевства, усиление польского влияния в Европе и рутенских землях, создание польско-литовского союза, окончательная христианизация Европы через обращение в католицизм язычников литовцев, мудрое и удачливое дипломатическое противостояние Тевтонскому ордену, покровительство Краковскому университету (названному Ягеллонским). Вместе с тем биография Ядвиги содержит примечательный приватный нарратив. И весь ее впечатляющий королевский успех начался с личной драмы.

Вскоре после своей коронации Ядвига вышла замуж за великого князя литовского Ягайло, матерью которого была

русская княгиня Ульяна Тверская, некогда спасавшаяся с семьей в Литве от преследований Золотой орды. Ягайло, старше Ядвиги лет на двадцать, имел грубый нрав и едва ли владел грамотой, а к тому же был язычником. Ядвига согласилась на брак с ним вопреки своим чувствам, ради государственной пользы и возвышенной религиозной цели. Этот брак вошел в условия заключенной в 1385 году в Крево унии между Польским королевством и Великим княжеством Литовским. Уния также предусматривала принятие Ягайло и литовским народом католической веры, коронацию Ягайло (под именем Владислава II) королем Польши, присоединение к ней подвластных ему литовских и русских земель, возвращение плененных Литвой польских христиан. Ягайло намного пережил Ядвигу, рано умершую вследствие родов, и стал основателем могущественной династии Ягеллонов, которая в Польше правила почти два столетия.

В текстах позднего Средневековья и Ренессанса описания Ядвиги в своих подробностях выходят за пределы канонического образа королевы как добродетельной спутницы короля[264]. Уже первые биографы Ядвиги, помимо ее деяний на благо польского народа и государства, упоминают особенные случаи из ее жизни, которые художники XIX века не могли обойти вниманием.

С детства Ядвига была обручена с юным австрийским эрцгерцогом Вильгельмом и успела его полюбить. Но после коронации Ядвиги польская знать сочла политически более выгодным ее брак с Ягайло. Вильгельма изгнали из Кракова. Ядвига бросилась за ним, но ворота замка закрыли. Тогда она схватила секиру и попыталась их разрубить. Остановить королеву удалось ее опекуну Димитру из Горая.

Вскоре после брака Ядвиги с Ягайло Гневош из Далевиц оклеветал ее перед мужем, обвинив в супружеской измене. Однако она добилась публичного суда и справедливости. Клеветник был разоблачен и наказан. Но прежде, поскольку по закону женщины не могли присутствовать на суде, Ядвига должна была выбрать своего представителя и защитника и произнести перед ним торжественную клятву в том, что она никогда ни с кем не состояла в связи, кроме как с королем Ягайло, своим супругом.

Оба случая упоминает заставший еще Ягайло Ян Длугош, краковский каноник, королевский наставник и хронист, снискавший славу первого историка Польши своим фундаментальным трудом «Анналы, или Хроники великих королей Польши», состоящим из 12 книг на латыни[265]. Во второй половине XIX столетия «Хроники…» Длугоша перевели на польский[266], но художники часто вдохновлялись современными

текстами о национальном прошлом, в которых не было недостатка. Среди них популярностью пользовалась, например, книга Карла Шайнохи «Ядвига и Ягайло», впервые изданная в 1856-м. Шайноха специализировался на воссоздании колорита конкретного времени и места, ради чего открыто прибегал к художественному дорисовыванию нюансов, недостающих для занимательного изложения, построенного в целом на глубоком знании и корректном использовании подлинных исторических документов. Оба эпизода из личной и эмоциональной жизни Ядвиги Шайноха приводит пространно и в мельчайших подробностях[267].

Ядвигу у ворот Краковского замка писали Войцех Герсон («Королева Польши Ядвига и Димитр из Горая», 1869)[268] и Ян Матейко. Маленькая картина Матейко «Димитр из Горая не позволяет Ядвиге покинуть Краковский замок» (1881, ил. 33) стала, возможно, самым поэтичным изображением юной королевы. Это загадочная золотоволосая красавица в драгоценно мерцающих шелках и бархате. Легким касанием она опирается на засов тяжелых, запертых дверей. Сбежались придворные, взволнованные и растерянные. Седой Димитр из Горая с мольбой опустился на колени, но одновременно крепко перехватил древко секиры в изящной руке Ядвиги. Она как будто еще не пришла в себя, еще не успела успокоить дыхание, и взгляд ее больших миндалевидных глаз пылает гордой и безрассудной решимостью. Но, словно под гипнозом, рука Ядвиги разжимается и отпускает древко. Бунт королевы стихает. Колорит этюда достоин Делакруа.

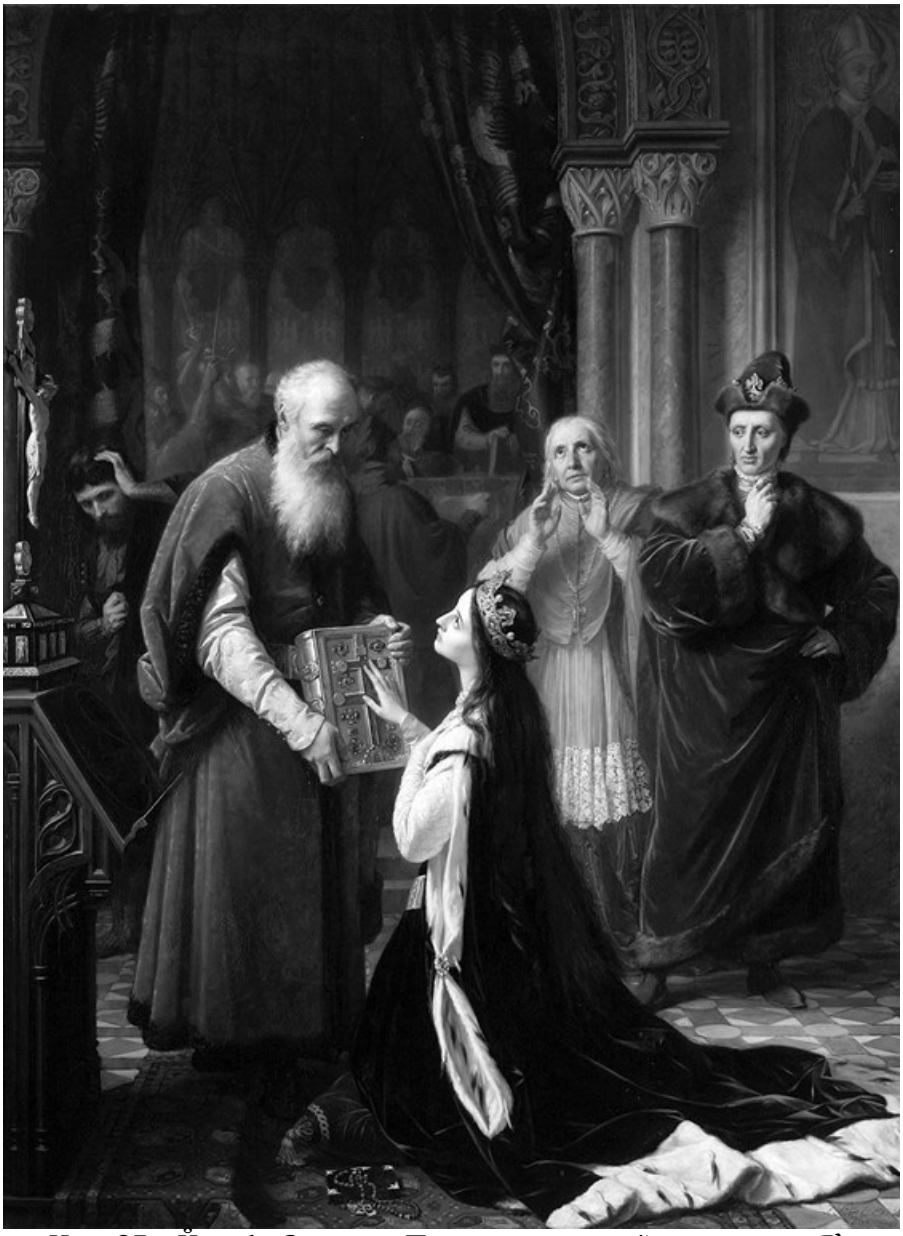
Ил. 33. Ян Матейко. *Димитр из Горая не позволяет Ядвиге покинуть Краковский замок*. 1881. Варшава, Национальный музей

Ил. 34. Александр Лессер. *Ядвига наблюдает за въездом Ягайло в Краковский замок*. 1853–1854. Краков, Вавельский замок

Длугош рассказывает и о том, как после изгнания Вильгельма Ягайло в качестве жениха Ядвиги с большой и роскошной свитой торжественно въехал в Краков и приветствовал королеву[269]. Этот эпизод запечатлел Александр Лессер. Его маленькая картина «Ядвига наблюдает за въездом Ягайло в Краковский замок» (1853–1854, ил. 34) — самый ранний из рассматриваемых нами примеров археологического и сентиментального увлечения в живописи польским Средневековьем. Лессер тщательно выписывает архитектуру лоджии, ее каменную кладку и крестовые своды, ее витражи, бросающие цветные узоры на стены;

выписывает королевские эмблемы и атрибуты, платье Ядвиги, соответствующее европейской моде XIV века. Придворной сцене Лессер придает камерность: по лоджии блуждают тени, скрадывающие церемониальность атмосферы, все замерли, на лицах нет ликования, всадники только-только показались во дворе, Ядвига или пока не заметила их, или улавливает боковым зрением. Открывающийся из арки вид на Краков в белесой пелене холодного зимнего дня, с башней Вавельского собора, места недавней коронации и будущего венчания Ядвиги, проступает как меланхоличный комментарий к ее судьбе. С печальными мыслями и чувствами выходит Ядвига на встречу к немилому жениху.

Клятву королевы Ядвиги изобразил Йозеф Зимлер («Присяга польской королевы Ядвиги», 1867, ил. 35). При беглом взгляде можно подумать, что перед нами сцена из канонической иконографии монархов — коронация. Однако Зимлер имеет в виду не коронационную, а другую присягу — которую Ядвига произнесла перед своим доверенным лицом ради того, чтобы быть представленной в суде, рассматривающем вопрос о ее супружеской верности[270]. Это не конвенциональный, а индивидуальный сюжет из ее биографии. Смещение фокуса с общезначимого и типического на конкретное и особенное — один из основных принципов новой исторической картины. В рамках этого же принципа Лессер в описанной выше работе переключает внимание с исполнения Ядвигой этикета на ее внутреннее состояние. В произведении Зимлера помимо общей камерности сцены, не подобающей ритуалу коронации, главное, что указывает на специфику сюжета, — экспрессии наблюдающих за клятвой персон и сами эти персоны. Справа на картине узнаваем Ягайло, так как его облик скопирован со скульптуры саркофага в Вавельском соборе (так же, как облик Ядвиги — с ее скульптурного надгробия там же). Лицо Ягайло выражает озабоченность, сомнения, надежду. Слева в тени угадывается клеветник — он судорожно хватается за голову, предчувствуя свой позор и, возможно, мучимый угрызениями совести.



Ил. 35. Йозеф Зимлер. *Присяга польской королевы Ядвиги*. 1867. Варшава, Национальный музей

Варвара Радзивилл (1520/1523–1551), в отличие от королевы Ядвиги, не прославилась никакими деяниями на благо отечества. Так почему же ее образ приобрел не только популярность, но и национальную значимость?

Варвара происходила из влиятельной и богатой семьи литовской знати; будучи молодой вдовой, стала любовницей

великого князя литовского и наследника польской короны Сигизмунда II Августа. Они тайно поженились, а когда в 1548 году, после смерти отца, Сигизмунда I, к Августу перешла вся власть, он объявил о своем браке с Варварой и потребовал признать ее королевой. Это вызвало негодование и активное сопротивление его матери Боны Сфорца и польских магнатов, не желающих усиления Радзивиллов. Но Август, казалось, поставил на карту все. Он упорно добивался коронации Варвары, рискуя довести страну до вооруженного конфликта и потерять престол. В 1550-м Варвару, наконец, провозгласили королевой Польши, однако она слегла и угасла за несколько месяцев. Август был безутешен. Возможно, здоровье Варвары пошатнулось давно и без чьего-либо коварного вмешательства, но не исключено, что ее отравили.

Роман Варвары Радзивилл и Сигизмунда Августа вошел в историю как один из самых ярких любовных романов Нового времени. Безусловно, память о необыкновенной королевской любви питала национальную гордость поляков. Но это было не единственной причиной популярности и важности образа Варвары в польской культуре XIX столетия.

Персона Варвары стала чрезвычайно притягательна для польских литераторов в начале XIX века, после разделов Речи Посполитой. В короткий промежуток времени появился целый ряд посвященных ей художественных сочинений, из которых наибольший резонанс получила драма Алоизия Фелиньского «Варвара Радзивилл», поставленная в 1817 году в Варшаве. Поэтическая форма, построенная по образцу трагедий Пьера Корнеля и Жана Расина, сочеталась в драме с исключительным накалом животрепещущего патриотизма[271]. В атмосфере национальной катастрофы первых лет после разделов Польши, уничтоживших ее как государство, патриотический пафос этой драмы стал, вероятно, главной причиной ее огромного успеха, беспрецедентного для польского театра[272].

Правление Сигизмунда II Августа, последнего короля из династии Ягеллонов, восходящей к Ягайло, было золотой эпохой Польши. Как мы помним, еще при Ядвиге и Ягайло Кревская уния (1385) положила начало польско-литовскому союзу, с тех пор он подтверждался и обновлялся несколько раз вплоть до подписания Августом в 1569 году Люблинской унии, ознаменовавшей создание Речи Посполитой — польско-литовского федерального объединения, ставшего одним из крупнейших и сильнейших государств Европы. Когда в трагедии Фелиньского Сигизмунд Август впервые появляется на сцене, он приказывает, словно повелитель мира: дать грозный ответ «северному царю»; взять

князей Риги и Митавы под защиту от Московии и Швеции; наказать неверного валахского вассала; созвать князей Пруссии и Померании…[273] Славой великой утраченной Польши озарена здесь любовь — по лучшим рецептам французской классической трагедии и прежде всего Расина, она не только предельно возвышена сама по себе, но и способствует возвеличиванию монарха чуть ли не больше, чем его политические и военные победы, т. к. именно сильные, но идеальные чувства отрывают его от всего обыденного и практического, предельно возносят над реальностью. Французской трагедии, развившей возвышенное понимание любви, сложившееся в галантных романах и куртуазном эпосе, европейская культура не в малой степени обязана тем, что любовь стала важнейшим атрибутом истинного монарха[274]. Сигизмунд Август как могущественный государь и как субъект и объект возвышенной любви олицетворяет величие Польши, а Варвара — ее жертвенность. Имеет значение, что смерть Варвары Фелиньский трактует, подобно многим другим авторам, как насильственную, как результат отравления ядом по приказу Боны, матери Августа. И прекрасная, смертельно отравленная королева становится метафорическим образом современной Фелиньскому Польши, уничтоженной как государство разделами между Россией, Пруссией и Австрией, хотя когда-то Польша сама могла диктовать ведущим державам свои условия.

Итак, в теме «смерть Варвары Радзивилл» сплетаются три патриотических мотива — гордость за былое могущество Польши, гордость за возвышенность польской королевской любви и скорбь по утраченной Польше, спроецированная на горе Августа возле угасающей Варвары.

Драма Фелиньского заканчивается выразительными репликами Варвары и Сигизмунда Августа, напоминающими о том, что это трагедия и о любви и о Польше:

> *Варвара:*
> Живи!.. Спаси угасающее племя отцов Польши;
> От бед… от падения… спаси эту землю!..
> *Август:*
> Ах, она ушла! Я должен жить и жить без Варвары!..
> О Польша, ты требуешь тяжкой жертвы![275]

Российское правительство с некоторой задержкой спохватилось и приостановило постановку трагедии Фелиньского в 1821 году (к этому моменту она уже была напечатана)[276], опасаясь содержащейся в ней манифестации польской национальной мечты[277]. А последнюю строку трагедии «О

Польша, ты требуешь тяжкой жертвы!» можно было и вовсе принять за призыв к восстанию.

В 1820-м, через три года после премьеры «Варвары Радзивилл» Фелиньского, вышел одноименный роман Софьи Шуазель-Гуфье. Отдавая должное Фелиньскому, «одному из лучших наших поэтов», она выражала надежду, что и ее произведение найдет отклик «в сердцах поляков, гордящихся древними добродетелями своих соотечественников, верностью, храбростью и честью»[278]. В соответствии с романным жанром, история Варвары и Сигизмунда Августа трактована Шуазель-Гуфье менее патетично и более сентиментально, чем в псевдоклассической трагедии Фелиньского. Но и у Шуазель-Гуфье Варвара в своем предсмертном обращении к Сигизмунду выражает заботу о польской нации:

Я умираю, умираю, отравленной… Но не думайте обвинять поляков в этом черном злодеянии; они не способны на подобное… Я знаю, чья рука нанесла удар[279]…[280]

Уже после первой волны литературных сочинений о Варваре Радзивилл был издан основополагающий корпус касающихся ее исторических свидетельств: на рубеже 1830–1840-х свет увидели «Источники о королеве Варваре, супруге Сигизмунда Августа» Михаила Балиньского[281]. Два тома включают несколько писем Варвары[282], письма Августа и других лиц, так или иначе с ней связанные, а кроме того, комментарии к ним Балиньского и факсимиле писем Варвары. Если говорить о женских письмах как свидетельствах из русской истории, то, как было подчеркнуто во второй главе, первыми в России были изданы письма польки Марины Мнишек, опередив в этом эпистолярное наследие русских царей[283]. В Польше XVI века дворянки довольно активно вели переписку. Однако из сохранившейся женской польско-литовской корреспонденции первой половины этого столетия только послания Варвары Радзивилл к Сигизмунду Августу — это любовные письма[284]. Они скромны — согласно этикету. Варвара называет себя в них «вечной служанкой», «вечной рабой» короля, благодарит его за знаки внимания, сама шлет милые подарки, просит не забывать ее.

Источники, опубликованные Балиньским, содержали много сведений о жизни Варвары, Августа и их приближенных, жизни, наполненной не только событиями и сильными чувствами, но и практическими мелочами и повседневными заботами, тревогами, радостями. Например, в них обсуждается такое происшествие: в одной из комнат апартаментов Варвары в замке Дубингай (Дубинки) у ее ног от ветхости провалилась часть пола над подвалом; к счастью, никто не пострадал.

Хороший пример того, как изучение подобных документов помогало писателям приблизить королевскую историю к обычному современному человеку, — очерк Шайнохи «Варвара Радзивилл». Здесь он пересказывает послание Варвары к Августу, но этим не ограничивается и точно передает сам внешний вид рукописного оригинала по его факсимиле из сборника Балиньского:

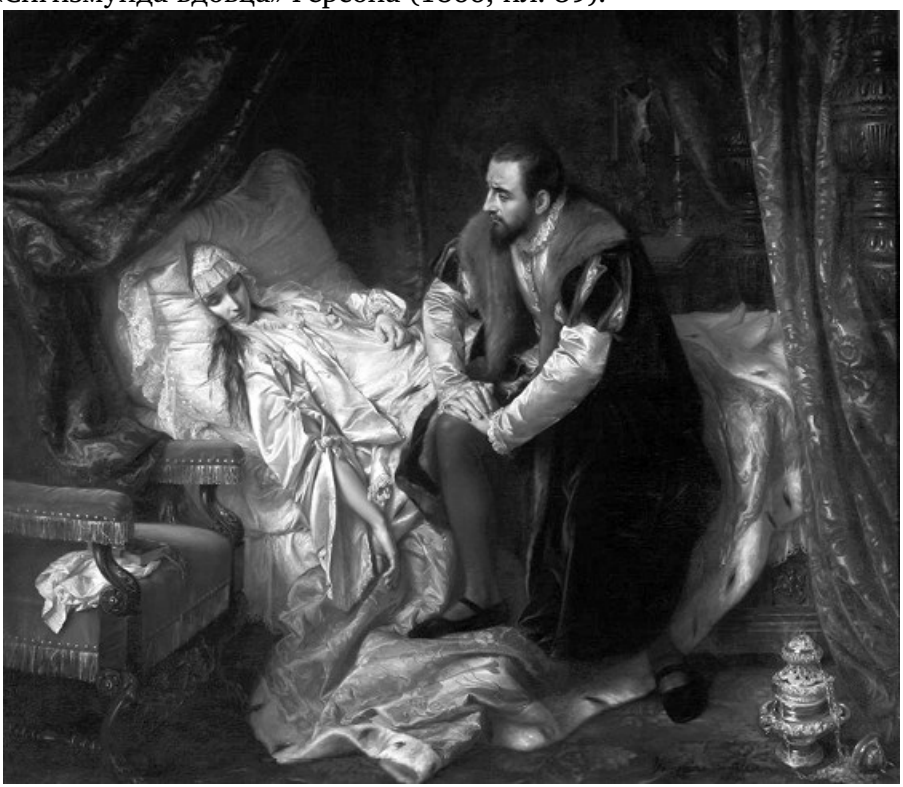
Большой лист бумаги, сложенный вдвое, лежал перед прелестной избранницей Августа. … Она … начала:

«Возлюбленный супруг и повелитель! Едущий за вашим величеством пан Зебжидовский был так добр, что заехал к нам в Дубинки»… Тут королева ошиблась, несколько раз перечеркнула следующее слово и продолжала далее: «Испрашивал меня, не будет ли у меня каких поручений к вашему величеству? И, услыхав это, я очень обрадовалась, что могу послать через пана Зебжидовского письмо к вам, о здоровье и счастье которого я всегда горячо молю Господа Бога. И еще при том письме посылаю вашему величеству (тут ошибка в слове «колечко») колечко, которое убедительно прошу ваше величество милостиво принять от своей слуги, носить всегда при себе и памятовать обо мне». Здесь оканчивается первая страница. Перевернув лист, рука Барбары продолжала писать далее: «И хотя я не знаю, чем заслужила свое счастье и могу ли быть верной помощницей вашего величества, но так как ваша милостивая воля избрала меня, то прошу вас верить мне, что я всегда молю Бога за здоровье моего короля и господина и за то, чтобы поскорее увидать его в добром здоровье». Ниже, на середине страницы — «вашего королевского величества», а в самом низу, в правом углу — «нижайшая и покорная слуга Б. Р.»[285].

История Варвары и Августа великолепно поддавалась переводу и в классицизирующие обобщенные образы возвышенной любви, движущей истинными властелинами, и в лирические образы, приближенные к частному человеку. После трагедии Фелиньского позитивистская историография и историческая литература много сделали для обогащения портрета Варвары конкретными чувствительными штрихами. И Август тогда виделся не идеальным воплощением государя, а, напротив, человеком, который бросил вызов условностям и предрассудкам, пренебрег каноническим амплуа монарха и доверился своим индивидуальным чувствам, своей сердечной привязанности.

В предыдущей главе уже говорилось, что знаковым образом из национальной истории стала в Польше картина Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл» (1860, ил. 36). Верный урокам

Делароша, Зимлер тщательно, во всех подробностях деталей и особенностях фактуры выписывает массивную, с резным декором деревянную кровать под тяжелым балдахином, парчовое покрывало, подбитое горностаем, украшенное тончайшим кружевом шелковое белье цвета слоновой кости, роскошное платье короля из розового атласа, черного бархата и норкового меха. Посреди этого великолепия тканей хрупкая, смертельно бледная, не подающая признаков жизни Варвара кажется менее реальной, чем они, почти истаявшей, как Эхо. Зимлер внушает зрителю впечатление долгого, постепенного угасания — исчезновения Варвары; тонко передает обедненную болезнью, жалостливую прелесть ее узкого лица в банальных оборках низко надвинутого чепчика. Август сидит на краю кровати, остановив на Варваре взгляд и застыв то ли в созерцании смерти, то ли в попытке предотвратить ее внутренним усилием воли. Подобное состояние сложного, смутного оцепенения выступает драматическим нервом многих картин интернационального исторического жанра, начиная с «Детей Эдуарда» (ил. 3, с. 54), «Кромвеля у гроба Карла I», «Наполеона в Фонтенбло» Делароша, включая «Катерину Ягеллонку в тюрьме Грипсхольм» самого Зимлера (1859, ил. 37), «Станчика» Матейко (1862, ил. 38), «Сигизмунда вдовца» Герсона (1866, ил. 39).

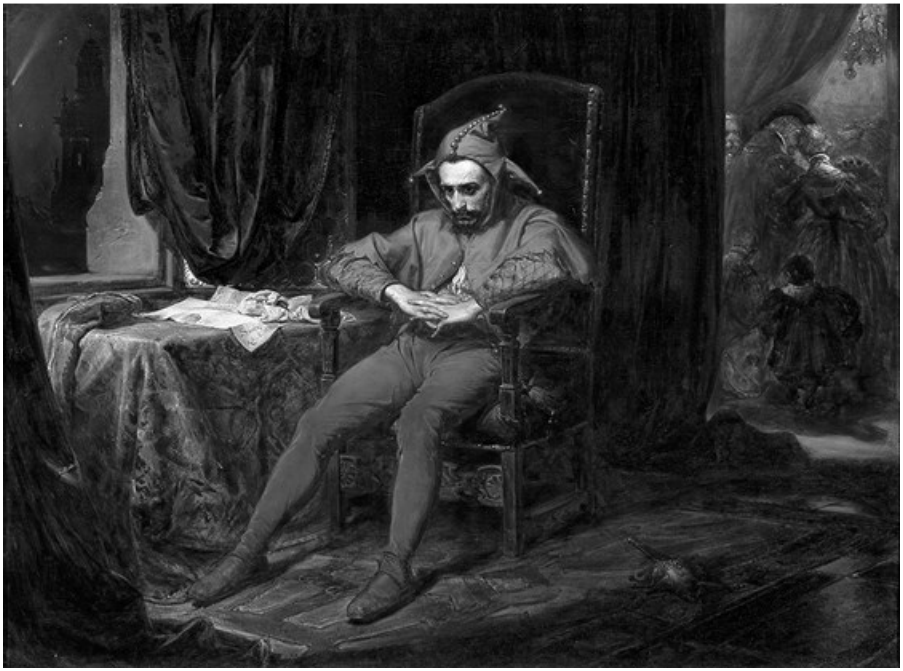


Ил. 36. Йозеф Зимлер. *Смерть Варвары Радзивилл*. 1860. Варшава, Национальный музей

Ил. 37. Йозеф Зимлер. *Катерина Ягеллонка в тюрьме Грипсхольм*. 1859. Варшава, Национальный музей

Герсон показывает Сигизмунда Августа в небольшой сводчатой комнате, изысканно украшенной матовыми росписями и наглухо задернутой тяжелой шторой. Одетый в траур, с потухшим, отрешенным взглядом, в состоянии прострации, он сидит перед портретом Варвары и держит в руке другой, миниатюрный. Герсон убеждает зрителя в том, что это длится часами и повторяется изо дня в день. Стоящий рядом брат Варвары Николай Радзивилл как будто устал надеяться чем-то отвлечь короля. Август не слушает музыкантов, лютниста и двух мальчиков-певчих, не ест ничего, что принес слуга. Подобная сцена присутствовала уже в романе Шуазель-Гуфье:

Мрачный, отчаявшийся, замкнувшийся в себе, король избегал света и отказывался от еды. Никто не осмеливался подойти к нему. Радзивилл единственный был допущен к королю; но тот не заговаривал с ним, и Радзивилл был вынужден хранить молчание. Скорбь сковала дворец, где еще недавно царили удовольствия и радость. Исчезла молодость, красота и грация; не стало Варвары[286].



Ил. 38. Ян Матейко. *Станчик*. 1862. Варшава, Национальный музей

Дочь польского короля Сигизмунда I, сестру Августа Катерину Ягеллонку[287] и ее мужа, герцога Юхана, Зимлер изображает пленниками шведского короля Эриха XIV, брата Юхана. Под присмотром стражи они находятся в благородно, но аскетично убранной зале шведского замка Грипсхольм. На коленях Катерины маленький сын, жалостливо прильнувший к матери: он рожден в заключении. Зритель знает, что в конце концов Катерина и Юхан будут освобождены и вскоре после того к ним перейдет шведский трон, а их сын, вырастя, станет королем польским и великим князем литовским Сигизмундом III. Но Зимлер запечатлевает семью в момент беспомощного, тревожного и долгого ожидания неизвестной судьбы.

Ил. 39. Войцех Герсон. *Сигизмунд вдовец*. 1866. Лодзи, Музей искусств

«Станчик» стал одной из первых и лучших исторических картин Матейко. Это также одна из относительно немногих его работ, близких по художественной концепции к творчеству Делароша. Шут Сигизмунда I Станчик в одиночестве, полутьме и оцепенении сидит в комнате Краковского замка; за дверью мелькает придворный бал по случаю победы при Орше в ходе Русско-литовской войны[288]. Но тактический успех не увенчался триумфом Великого княжества Литовского в союзе с Королевством Польским: им не удалось вернуть захваченный Василием III Смоленск, стратегически важную крепость и главное приобретение Московского царства в этой войне. На столе возле Станчика лежит забытое кем-то письмо, возможно, о том, что Смоленск пал. В отличие от своих беспечных господ, погрузившихся в быстротечные удовольствия, мудрый королевский шут, которому Матейко придает собственные черты, прозревает за потерей Смоленска грядущий закат польского государства, пока еще могущественного. Его тревожным мыслям вторит едва различимый в ночи вид из окна — башня Вавельского собора, места коронации и погребения польских королей, и

падающая звезда.

В русской живописи показательный и ранний пример изобразительной драматургии, выстроенной вокруг экспрессии оцепенения/прострации, — композиция Вячеслава Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына», большой картон к которой был закончен в 1861 году[289]. Подобная экспрессия задает тон и в картине Василия Сурикова «Меншиков в Березове» (1883), рассмотренной во второй главе.

«Смерть Варвары Радзивилл» Зимлера по своей жанровой природе располагается в одном ряду с историческим романом, мелодрамой или литературно-историческим очерком, подобным очерку Шайнохи, но никак не с псевдоклассической трагедией. Тем не менее картина может напоминать о сочинении Фелиньского по двум причинам. Во-первых, представлен финальный эпизод истории Варвары, который Фелиньский превратил в символический памятник Польше; во-вторых, этот эпизод трактован хотя и с большой конкретностью, в целом не без концентрированной лаконичной выразительности, обладающей потенциалом для смыслового обобщения и уподобления угасающей Варвары погубленной Польше. Это второе обстоятельство определяет преимущество работы Зимлера над написанной годом раньше картиной Лессера на тот же сюжет («Смерть Варвары Радзивилл», 1859). Сочетание обоих обстоятельств обеспечивает работе Зимлера особый статус среди многочисленных изображений Варвары и Августа, созданных на протяжении второй половины XIX столетия. Чаще всего они следуют двум сюжетным линиям: Варвара и Август как блестящая пара в тот или иной момент своей любви или непростых отношений с королевским двором (Страшинский, «Примирение Кмиты с королем Сигизмундом Августом», ок. 1860; Артур Гротгер[290], «Сигизмунд и Варвара», 1860; Ян Матейко, «Сигизмунд Август с Варварой при дворе Радзивиллов в Вильно», 1867); Август не может забыть Варвару после ее смерти (Герсон, «Сигизмунд вдовец»; он же, «Призрак Варвары Радзивилл», 1886; Матейко, «Твардовский вызывает тень Варвары перед Сигизмундом Августом», 1884). Все эти картины и этюды не уступают творению Зимлера по своему художественному качеству, но в них захватывающий рассказ о Варваре и Августе не подлежит сублимации в образ жертвенной Польши. А именно возможность такой сублимации обеспечивала «Варваре…» Зимлера особую национальную значимость[291].

Ил. 40. Ян Матейко. *Смерть королевы Варвары Радзивилл*. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Ил. 41. Ян Матейко. *Закованная Польша*. 1864. Краков, Музей Чарторыйских

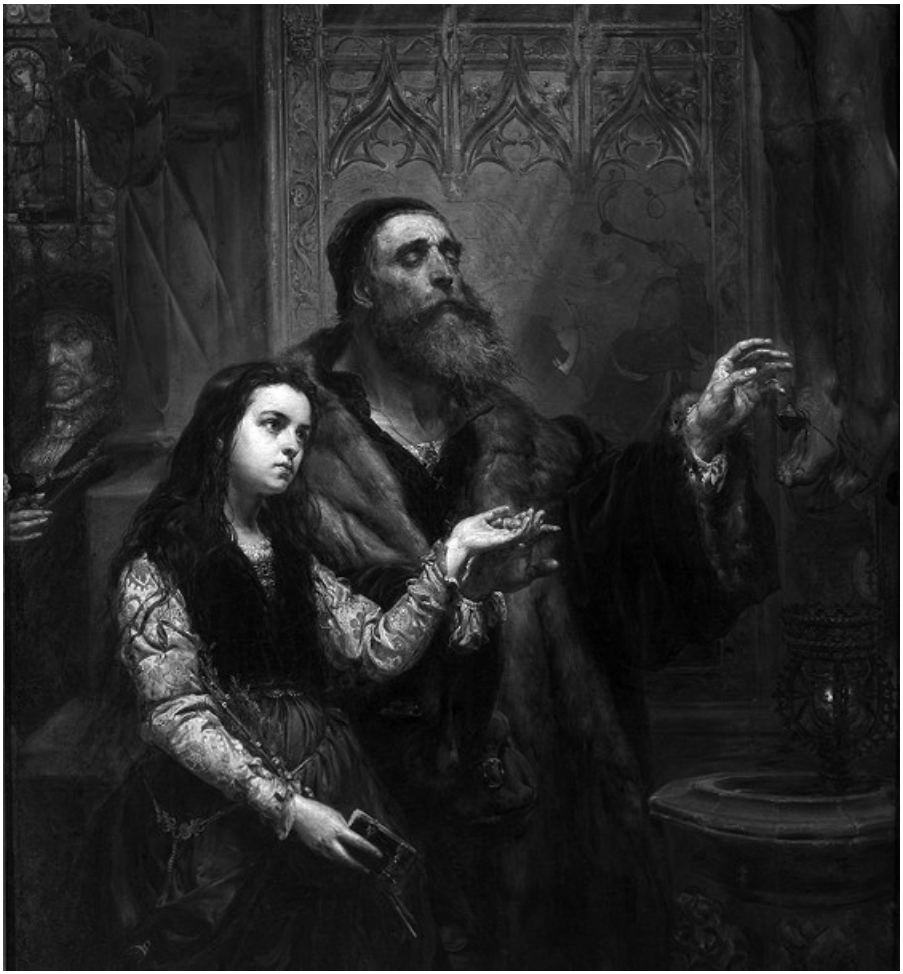
В жанре аллегории жертвенную Польшу писал Ян Матейко после разгрома в 1864 году Январского восстания (ил. 41). В его большой незаконченной композиции «Закованная Польша» страну персонифицирует молодая женщина в порванном траурном платье, которую царские генералы приказывают заковать в наручники. Это не умирающая, но униженная, измученная, хотя и не сломленная духовно Польша.

***

Наконец, коснемся еще одного важного аспекта западноевропейской и польской исторической картины нового типа. Речь пойдет о других персонажах — не представителях власти, а знаменитых поэтах, художниках, ученых, а также детях. И те и другие в русской живописи, посвященной отечественному прошлому, встречались, пожалуй, еще реже, чем женские образы. Польское же искусство не испытывало в них недостатка, и среди прочих востребованы были два интересных для нас сюжета из позднеготической-ренессансной истории Польши: слепой скульптор Вит Ствош, сопровождаемый внучкой, и поэт Ян Кохановский, оплакивающий умершую дочь. К обоим этим сюжетам обращались, например, Хлебовский и Матейко.

Немецкий мастер Фейт Штос (ок. 1447–1533) — Вит Ствош на

польский манер — много работал в Нюрнберге и Кракове, где для костела Успения Пресвятой Девы Марии создал огромный резной алтарь, свой шедевр. В отличие от Германии, где Ствоша не переставали помнить, в Польше его надолго забыли. И только в 1820-е его как автора великолепного алтаря заново открыл краковский краевед Амброзий Грабовский[292]. В XIX веке вопрос о том, родился ли Ствош в Германии или в Польше, был спорным, многие, особенно среди поляков, склонялись ко второй версии. В середине столетия о Ствоше как уроженце Кракова и великом национальном таланте писали первые исследователи польской художественной традиции Эдвард Раставецкий[293], член Императорского общества истории и древностей российских, и Юзеф Кремер[294], профессор философии в Ягеллонском университете, большой знаток и апологет памятников своего родного Кракова. Тогда же Виту Ствошу посвятил поэму Поль Винценты, поэт и профессор географии Ягеллонского университета[295]. Среди художественных знатоков следующего поколения брошюру об алтаре Ствоша по материалам своей публичной лекции издал в 1868 году Владислав Лущкевич[296], учитель Матейко и Гротгера. В первой половине 1860-х, когда Хлебовский и Матейко взялись за картины о Вите Ствоше, он, с одной стороны, был уже прославлен во множестве текстов, а с другой, сохранял ореол недавно открытого гения; кроме того, в Кракове шла реставрация его алтаря[297]. Матейко направил на нее средства, вырученные от показа картины «Слепой Вит Ствош с внучкой» (1865, ил. 42) и от продажи ее репродукций.



Ил. 42. Ян Матейко. *Слепой Вит Ствош с внучкой*. 1865. Варшава, Национальный музей

Были известны трагические обстоятельства жизни Ствоша в Нюрнберге. Городской совет обвинил мастера в подделке печати и подписи обманувшего его купца и приговорил к жестокому и позорному наказанию — на щеках Ствоша выжгли клейма. В комментариях к своей поэме Винценты полагает, что Ствоша оклеветали[298]. Сама поэма заканчивается вымышленной сценой оправдания старого и ослепшего мастера. К нему домой являются посланники нюрнбергского совета, чтобы засвидетельствовать свое почтение и сообщить, что он был осужден ошибочно, клевета против него раскрыта, а клеветники лежат в могиле.

> Ответил старец: «О, великий Божий суд!
> Хвала Господь тебе! Хоть наказание твое и запоздало,
> Ты даровал мне долголетие,

Как тот лютнист по кубку предсказал…
Я пережил своих врагов!
Я чист, перед людьми оправдан.
Благословенны будьте вы, гонцы!
Свет Божий возвращается ко мне,
Меня переполняет радость.
Дитя, подай Распятие…»[299]

Этот момент изображает Хлебовский на картине «Последние минуты жизни Вита Ствоша» (1862, ил. 43), о завершении которой в Париже он уведомлял Академию художеств в 1862 году[300]. По нижнему краю полотна расположены слова молитвы: sicut et nos dimittimus debitoribus nostris («[И прости нам долги наши] как и мы прощаем должникам нашим» (Мф. 6: 12)). Слепой и немощный Ствош, заботливо придерживаемый внучкой, протягивает ладонь к делегатам нюрнбергского городского совета, словно осязая их слова. Те же застыли перед старцем в виноватых и подобострастных позах. Во вкусе Деларош — Жерома подробно и увлекательно сочинен готический интерьер дома-мастерской Ствоша, богато украшенный деревянной резьбой и наполненный скульптурами; тщательно выписаны фактуры и детали старинных дорогих одежд.

Ил. 43. Станислав Хлебовский. *Последние минуты жизни Вита Ствоша*. 1862. Частная коллекция

Матейко создает обобщенный и возвышенный образ, в котором отпечатываются не столько последние минуты Ствоша, сколько его трудная судьба человека, преданного Богу и творчеству, познавшего несправедливость, унижения, страдания, не оцененного по достоинству современниками. Матейко показывает его не в домашней обстановке, а в церкви перед большим распятием, к которому он, слепой и словно немой, обращается протянутой ладонью. Это обращение и к всемогущему Богу, и к великому искусству. Распятие не повторяет, но напоминает каменное распятие, созданное Ствошем, как и его

знаменитый деревянный алтарь, для костела Девы Марии в Кракове. За спиной Ствоша на позолоченном фоне угадывается изображение бичевания Христа. В полумраке церкви, за пилоном скрывается фигура богатого бюргера, лицо которого искажено дьявольской гримасой злобы и зависти. Он из тех, кто бичует и казнит невинных. На первом же плане светится ангельской чистотой лицо трогательной девочки, внучки Ствоша. Она поводырь в пространстве как будто не только физическом, но и духовном.

Скорбным лиризмом отличается другая польская тема — история поэта Яна Кохановского (1530–1584) и его маленькой дочери Уршулы. Кохановский, представитель золотого века Польши, работал, в частности, при дворе Сигизмунда II Августа. Среди его сочинений особое место занимают «Трены» — стихотворный цикл, написанный на смерть дочерей и впервые опубликованный в 1580-м. Вот «Трен VIII»:

Уршуля милая, я одинок отныне,
С тех пор как ты ушла, и дом мой стал пустыней,
Нас много, кажется, а пустота кругом,
Твоя душа ушла — и замолчал наш дом.
Ведь пела ты за всех и громче всех болтала,
Все в доме уголки со смехом обегала,
Ты словом огорчить остерегалась мать,
И тяжкой думою мой разум утруждать.
Ты обнимала мать или отца так нежно,
Твой звонкий смех звучал в их сердце безмятежно.
Но он замолк, и дом остался сиротой;
Кто позабавит нас, развеселит игрой?
Из каждого угла глядит печаль немая
И тщетно сердце ждет, надежду призывая[301].

Трены Кохановского — выражение глубоко личного отцовского горя, сопровождающегося приватными, домашними воспоминаниями о милом ребенке, и резвом и нежном, вносящем в семью радость и тепло. То, что Кохановский уделил столь пристальное внимание личным чувствам, привязанным к малому и простому кругу семейного, соединил трагическое с частным и обыкновенным человеческим, отклонялось от поэтических норм ренессансной эпохи, но оказалось чрезвычайно близким для XIX столетия, воспитанного на ценностях сентиментализма. В польском искусстве этого времени сюжет с Кохановским и его маленькой дочерью Уршулой нашел горячий отклик. Кохановского изображали и играющим с ней, еще живой и

здоровой, и скорбящим о ней. Печальные образы посвящают Кохановскому Матейко («Ян Кохановский над телом умершей дочери Уршулы», 1862, работа утрачена, ил. 44[302]) и Хлебовский («Ян Кохановский оплакивает смерть своей дочери Уршулы», 1873, ил. 45). Эти картины Хлебовского и Матейко различаются примерно так же, как различаются их сцены с Витом Ствошем. Хлебовский показывает прощание с Уршулой ее близких, в присутствии священника, в просторном интерьере частного дома. Группа людей и этот интерьер отвлекают взгляд от средоточия горя — от Кохановского возле тела Уршулы. Перед нами скорее исполнение ритуала. Матейко же делает акцент на сокровенной сути горя — в небольшой комнате, уставленной книгами, поэт в одиночестве и глубокой задумчивости склоняется над крошечным гробом и нежно обнимает дочь.

Ил. 44. Репродукция XIX века с работы Яна Матейко *Ян Кохановский над телом дочери Уршулы* (1862)

Рассмотренных выше нескольких избранных примеров из творчества Зимлера, Лессера, Герсона, Хлебовского, Матейко достаточно, чтобы увидеть, насколько развита была лирическая образность в польской исторической картине. Именно этого остро не хватало русской живописи на исторические сюжеты. Сложнее всего дело обстояло с любовной темой. Как мы увидим дальше, русским художникам вслед за авторами исторических драм

пришлось изобрести эту тему в сущности из ничего.

Ил. 45. Репродукция XIX века с картины Станислава Хлебовского *Ян Кохановский оплакивает смерть своей дочери Уршулы* (1873)

Описанный опыт польских художников остался в русской художественной среде малозамеченным и еще менее оцененным. Как и во всей Европе, в России самым известным польским живописцем был Матейко. И внимание было сосредоточено на его многофигурных, «хоровых» историософских полотнах, трактующих знаковые события большой, национальной и государственной истории, а не на созданных им образах из истории малой, частной, чувствительной.

Глава 5
Искусство Российской империи на Всемирной выставке 1867 года «Смерть Варвары Радзивилл» и «Гибель княжны Таракановой»

Образы польских королев Ядвиги и Варвары приобрели актуальность в российском культурном контексте по случаю парижской Всемирной выставки 1867 года. Йозеф Зимлер представил на ней один траурный женский портрет и две рассмотренные нами в предыдущей главе исторические картины — «Кончину польской королевы Варвары Радзивилл» (ил. 36, с. 174) и написанную специально для выставки «Присягу польской королевы Ядвиги» (ил. 35, с. 166). В живописной секции русского отдела был сделан беспрецедентный акцент на исторической тематике и показано довольно много работ польских мастеров, хотя первоначально это не предполагалось. Секция стала не только демонстрацией последних художественных достижений Российской империи, но и национальной авторепрезентацией России в значительной степени посредством картин из русской истории, неслучайно отобранных. На выставку было заявлено и немало польских картин из польской истории. Они тоже подверглись тщательному идеологическому отбору, и большинство из них было отвергнуто. Процесс организации русского художественного отдела и итоговая его программа в Париже в 1867 году с наглядностью высветили следующую имперскую проблему. Во-первых, у Царства Польского в составе Российской империи есть своя богатая история независимого от России государства. Во-вторых, при всех особенностях это безусловно европейская история, разительно непохожая на российскую историю допетровского периода. В-третьих, польские художники не уступают русским в способности осмыслить и изобразить свое национальное прошлое в соответствии с ценностями современной европейской культуры. Все это подчеркивало, что поляки — нация не только иная, чем русские, но и претендующая на превосходство в европейскости. Тем самым очевидно нарушалась имперская субординация. Например, художественная продукция Великого княжества Финляндского не угрожала подобным культурным вызовом русской имперской гегемонии.

Вместе с тем в русском художественном отделе образы польской истории в исполнении живописцев Царства Польского добавляли европейскости имиджу Российской империи, который пострадал в ходе недавнего Январского восстания и после него, когда имперская деспотия и военно-карательная машина развернулись в полную мощь против тех же поляков. Кроме того, в австрийском отделе Всемирной выставки экспонировалось историческое полотно лучшего польского живописца Яна Матейко «Рейтан. Упадок Польши» (1866), выражающее скорбь по Польше, уничтоженной в конце XVIII века разделами между Россией, Пруссией и Австрией, и веру в обретение независимости[303]. Причем главным вдохновителем и бенефициаром разделов Матейко представил Екатерину II. Так что в интересах российского правительства было уравновесить выступление Матейко участием на выставке «своих» польских художников. И тут, судя по всему, главную надежду возлагали на Зимлера. И сам он многого ожидал от выставки. Ведь его «Смерть Варвары Радзивилл» стала едва ли не самой почитаемой национальной исторической композицией, эмблемой национального искусства в Царстве Польском, да и в Кракове, пока там не взошла звезда Матейко. Однако интересное состязание развернулось и внутри русской живописной секции на Всемирной выставке — соперничество за зрительские симпатии двух картин, изображающих прелестных и обреченных на смерть женщин, «Варвары Радзивилл» (ил. 36, с. 174) Йозефа Зимлера и «Княжны Таракановой» (ил. 46, с. 203) Константина Флавицкого.

Основной состав русского художественного отдела Всемирной выставки 1867 года был определен главным его устроителем (не на бумаге, а на деле) Вячеславом Шварцем, который принадлежал к первому поколению русских мастеров нового исторического жанра. Первоначально, весной 1865 года, руководить подготовкой к парижской выставке Академия художеств доверила ректору живописного отделения Федору Бруни, но уже через полгода она удовлетворила просьбу пожилого профессора назначить ему помощником Шварца, и тот вместе с Бруни вошел в комиссию выставки[304], а фактически взял на себя всю работу. Шварц идеально подходил на роль комиссара выставки. Дворянин по рождению, он получил прекрасное воспитание и образование, свободно владел иностранными языками, был в курсе современных течений европейской культуры, энергично, ответственно и предприимчиво решал стоящие перед ним организационные задачи. Из переписки Шварца следует, что он обладал ясным пониманием того, какого рода искусство стоит экспонировать в Париже. Так, он рассуждал:

«Не с классическими же сюжетами соваться нам соперничать с иностранцами»[305] и отдавал предпочтение картинам «русского народного быта» и отечественного прошлого. О своем собственном участии как художника исторического жанра он строил планы:

Надо выбрать что-нибудь похарактернее, потому что совершено иное дело писать для петербургской или заграничной выставки <…> У меня заготовлено уже несколько эскизов, а именно: Прием первого английского посольства Иоанном Грозным… Стенька Разин. Кажется, что я остановлюсь на первом[306], потому, что Стенька Разин для французов совершенно неизвестная личность[307].

«Характерное» здесь, как и в некоторых других высказываниях Шварца и его современников, можно трактовать как «национальное». Мы видим, что, задумывая картины для Всемирной выставки, Шварц стремился к балансу между национальным своеобразием и сюжетно-смысловой доступностью изображаемого для иностранцев.

Больше года Шварц самостоятельно отбирал произведения для отправки в Париж, причем многие из них были рассмотрены не по заявкам их авторов, а по инициативе самого Шварца[308]. 15 декабря 1866 года выбор Шварца был отдан на суд академического совета, большинство работ утвердили, но некоторые, включая «Княжну Тараканову», отклонили. В категории отвергнутых значительную часть, чуть менее половины, занимали картины польских художников, заявленные Варшавским комитетом[309]. Надо помнить, что это происходило вскоре после Январского восстания, поднявшего волну полонофобии в самых разных слоях российского общества, включая либеральные[310]. Внутри России этот мятеж нашел поддержку еще меньшую, чем Ноябрьское восстание 1830-го. Однако работы Йозефа Зимлера и Войцеха Герсона, по заявлению того же Варшавского комитета, приняли сразу же[311]. Незадолго до Всемирной выставки Зимлера срочно удостоили звания почетного вольного общника петербургской Академии художеств, к которой до того он, в отличие от Герсона, не имел никакого отношения[312].

В числе отвергнутых польских картин было четыре композиции из польской истории: «Молодой Болеслав идет на войну против Моравов», «Граф Скарбек Габданк, посланный городом Глогау, перед императором Генрихом V в 1109 году» Александра Лессера; «Бегство визиря Кара-Мустафы в сражении под Веною в 1683 году» Януария Суходольского; «Сражение под Варной, проигранное королем Владиславом в 1444 году» Феликса Сыпневского[313]. Эти композиции прославляли мужество и

героизм поляков. Лессер изобразил первого короля Польши Болеслава I Храброго и эпизод кровопролитной, но победоносной обороны польской крепости Глогау (Глогува) от германских войск. Суходольский запечатлел Венскую битву, то есть крупнейшую и решающую победу европейской коалиции, возглавляемой Речью Посполитой, над Османской империей, до того успешно наступавшей в Европе. В этом сражении король польский, великий князь литовский и выдающийся полководец Ян III Собеский выступил спасителем Европы и всего христианского мира. И хотя Сыпневский показал поражение поляков в их битве с турками под Варной, битва была проиграна потому, что польский король Владислав III, сын Ягайло, неосторожно проявил личную доблесть и решил собственноручно убить в бою османского султана Мурада II, но был убит сам.

Неудивительно, что совет Академии без колебаний утвердил для отправки в Париж огромное полотно Герсона «Печальное апостольство древних германцев в земле славян Полабцев, в X и XI веках»[314] (1866). Оно повествует об одном из набегов, которые германцы совершали на полабских славян под предлогом их христианизации (отсюда ироничное «печальное апостольство»), а на самом деле грабя, порабощая и убивая местных жителей. Это полотно составило смысловой пандан «Битве на Неве» (1856) Федора Моллера, написанной для Большого Кремлевского дворца и посвященной ключевому моменту сражения — поединку Александра Невского с предводителем шведов Биргером. И Герсон и Моллер изображают столкновение славян с германскими племенами, только в одном случае славяне выступают невинными жертвами жестокости и варварства под маской цивилизаторской миссии, а в другом — грозными воинами и победителями на ратном поле.

В итоге решение академического совета было несколько скорректировано. Так, в русском художественном отделе в Париже экспонировался первоначально не рассматривавшийся «Вид старого Парижа на остров Сите» Миодушевского[315], «Битва на Неве» Моллера тоже была добавлена в число экспонатов в последний момент, как и только-только завершенная «Присяга королевы Ядвиги» Зимлера[316]. Вместо двух забракованных композиций Лессера приняли его картину «Смерть Ванды (предание из времен язычества)»[317], и, наконец, в Париж все-таки отправили прежде отвергнутую «Княжну Тараканову» Флавицкого. Любопытно также, что в группе «Гравюры и литографии» в Париже были показаны среди репродукций с шедевров классиков (Рафаэля, Рембрандта, Сальватора Розы, Брюллова) и с портрета Александра II воспроизведения лишь двух

современных картин — литографированные варшавским мастером Ладисласом Валкевичем «Смерть Варвары Радзивилл» Зимлера и «Слепой Вит Ствош с внучкой» Матейко[318]. Академия с самого начала не возражала против отправки этих литографий на Всемирную выставку[319]. И это стало локальным утверждением значимости современной польской живописи. Кроме того, репродукции Валкевича выделяли Зимлера и Матейко как лучших польских художников.

Результат отбора польских произведений для парижской выставки свидетельствует, что организаторы руководствовались следующим соображением: репрезентация польской истории недопустима в героическом модусе, но приемлема или даже желательна в сентиментальном. В русском отделе Всемирной выставки 1867 года созданные польскими мастерами исторические образы, за исключением «Печального апостольства» Герсона, были в той или иной степени окрашены чувствительными тонами: прелестная принцесса Ванда, дочь легендарного короля Крака, основателя Кракова, утопившаяся в Висле, чтобы не стать женой немецкого принца; прелестная королева Ядвига, отстаивающая свою невиновность перед мужем; прелестная королева Варвара, умирающая на глазах безутешного супруга[320]; наконец, в репродукции Валкевича — прелестная и трогательная внучка слепого Вита Ствоша, указывающая ему путь.

В целом, несмотря на жесткую цензуру, вклад польских мастеров в художественную программу русского отдела Всемирной выставки оказался заметным. Это не само собой разумелось при резко возросшей в русском обществе нетерпимости к полякам, но, судя по всему, соответствовало дипломатическому намерению властей продемонстрировать западной публике, что художники Царства Польского не подвергаются дискриминации в Российской империи.

Какова же была репрезентация русской истории на Всемирной выставке 1867 года? Уже подчеркивалось, что в русском художественном отделе картины на сюжеты из национального прошлого образовывали необычно большую долю экспонированной живописи[321]. Героями этих картин были представители правящей династии Романовых (и особенно часто царь Алексей Михайлович), а также Григорий Отрепьев, Суворов и «княжна» Тараканова. Прославлялись военные победы Александра Невского, Петра I (особенно часто), успешная оборона Петропавловска от англо-французской эскадры во время Крымской войны, как известно, закончившейся крупнейшим поражением России в XIX веке. На фоне неослабевающего интереса французских художников к Наполеону и его победам и

поражениям, включая русский поход, обращает на себя внимание, что российская сторона не представила на парижскую выставку никакой композиции на подобный сюжет. В предварительном списке, составленном русской комиссией выставки (то есть Шварцем), присутствовала картина Богдана Виллевальде «Киргизы в 1814 году [в Париже]», но она была отклонена академическим советом. Из обновленного списка, согласованного 20 декабря 1866 года вице-президентом Академии художеств князем Григорием Гагариным, видно, что вычеркивание работы Виллевальде сопровождалось добавлением полотна Моллера «Св. Александр Невский (Битва на Неве)»[322]. В этом можно усмотреть своего рода дипломатическую замену в границах одного тематического поля: вместо относительно недавнего триумфа русской армии над французами, хозяевами выставки, да к тому же триумфа в их же столице, — победа русского князя над шведскими рыцарями, принадлежащая далекому прошлому, но превратившаяся в символ успешного противостояния Руси Западу, впрочем, вряд ли понятный французской публике.

В секции русской живописи бросалось в глаза обилие образов из отечественного XVII века: «Бегство самозванца [Григория Отрепьева, ставшего Лжедмитрием I] из литовской корчмы» (1862) Григория Мясоедова, «Выезд царя Алексея Михайловича на смотр войск на Девичьем поле» (1866) Николая Сверчкова, «Сокольничий времен царя Алексея Михайловича» (1867) Александра Литовченко, «Посольский приказ при царе Алексее Михайловиче» (1865–1867) Вячеслава Шварца. В заявках на выставку сцен из русского XVII века значилось еще больше, чем в итоге было представлено в академическую комиссию, а затем отправлено в Париж. Например, картину «исторического жанра из эпохи царя Алексея Михайловича» намеревался написать Адольф Шарлемань[323]. Автохтонная древность, смыкающаяся с мифологией, была представлена на выставке только в работах польских живописцев и в сюжетах не из древнерусского прошлого («Ванда» Лессера, «Печальное апостольство» Герсона). Не были здесь отражены и кровавые страницы царствования Ивана Грозного, захватывавшие тогда воображение российской публики, историков, писателей и художников, включая Шварца. Смысловым и современным противовесом «Битве на Неве» Моллера, воспевающей победу Александра Невского над западными рыцарями, стали работы, изображающие не военное столкновение, а мирное дипломатическое сотрудничество Руси с Западом — уже упомянутый «Посольский приказ» Шварца и его же маленькая картина «Русский посол при иностранном дворе (Русский посол при дворе Карла V)» (1866). Нет надобности

говорить, что подобные сцены были уместны в международном культурном проекте. Но у нас отсутствуют свидетельства того, что дипломатичное послание Шварца было «прочтено» и оценено в Париже. Для него как художника Всемирная выставка 1867 года стала скорее неудачей, публику и критику не заинтересовали его произведения. Показательно, что в заметке об этой выставке из «Большого универсального словаря XIX века» Пьера Ларусса в подробном перечне ее российских участников имя Шварца вообще пропущено[324].

Акцент русской живописной секции парижской выставки на эпизодах из отечественного XVII века — наглядная иллюстрация притягательности этой эпохи для российского исторического сознания и культурной памяти XIX столетия[325]. Этому были разные причины. Смутное время с его тяжелейшими испытаниями для российской государственности представало в высшей степени благодатным и востребованным материалом для конструирования героического национального мифа с ключевыми мотивами возрождения через почти гибель, единства народа и царя, противостояния западному, прежде всего польскому. Но период после Смуты, открывавшийся избранием на престол первого Романова, восстановлением поначалу относительно слабой царской власти, налаживанием зарубежных контактов, с 1860-х стал занимать русских художников не с драматической и героической стороны, а как период ярко национальный по реквизиту, но вместе с тем наиболее близкий хронологически, а также по своим ожиданиям и потенциалу к европейскому периоду отечественной истории. Иными словами, этот период сделался комфортной тематической зоной для примирения допетровской истории с современными европейскими культурными ценностями.

Популярность отечественного XVII века в русской литературе, историографии и живописи не в последнюю очередь была вызвана укорененной в нем фигурой самозванца. Показанные в Париже в 1867 году сцены с самозванцами — «Бегство Григория Отрепьева» и «Княжна Тараканова» — задавали еще одно направление в теме отношений России с Западом. К линиям открытого военного противостояния («Битва на Неве») и благополучного дипломатического взаимодействия (работы Шварца) присоединялась линия конфликта отчасти скрытого, политического: Григорий Отрепьев обрел поддержку у Речи Посполитой, так называемая княжна Тараканова была, вероятно, уроженкой Восточной, Центральной или Западной Европы, в своих интригах и авантюрах использовала свои многочисленные международные политические связи. Существуют различные

объяснения исключительной важности и особенного политического, социального и мировоззренческого смысла самозванства в русской истории и культуре начиная с XVII столетия[326]. Пожалуй, общим местом этих объяснений является признание того, что российская актуальность самозванства связана с ригидностью, контрастностью и одновременно — парадоксально — с разбалансированностью и неартикулированностью социальных и политических механизмов, ролей и прав в России на протяжении долгого времени. При самозванцах бунт против царя не превращается в бунт против самодержавия и даже может быть движим подспудной потребностью еще большего укрепления абсолютизма и его магических оснований.

Вся эта проблематика самозванства волновала разве что образованных русских и едва ли была понятна и интересна иностранцам. Но самой любимой посетителями русской картиной на Всемирной выставке 1867 года стала «Княжна Тараканова» (ил. 46). Сделаем здесь небольшое отступление об этом произведении и потом вернемся к рассмотрению его места в русском художественном отделе парижской экспозиции[327].

Ил. 46. Репродукция XIX века с картины Константина Флавицкого *Княжна Тараканова* (1864)

Когда Флавицкий взялся за эту тему в начале 1860-х, о так называемой княжне Таракановой, или Владимирской (1745/1753 — 1775), иностранке, не владевшей русским языком, имевшей крайне смутные представления о России и выдававшей себя за дочь царицы Елизаветы, было опубликовано немного. На протяжении почти столетия дело Таракановой держалось российскими императорами в тайне, и о нем ходили только слухи. В первые годы либерального царствования Александра II вышла статья о Таракановой Михаила Лонгинова[328], а также

были изданы свидетельства о ней аббата Роккатани и донесения графа Алексея Орлова Екатерине II, касающиеся похищения «княжны» из Италии в Россию[329]. Русские романы о ней появились позже, хотя еще в 1820-е граф Дмитрий Блудов, которому было доверено изучение секретных бумаг о самозванке, в записке Николаю I замечал, что принцессой Таракановой ее именуют «французские романисты-историки»[330]. Мы видели, что совет Академии художеств не сразу решился включить работу Флавицкого в состав русской экспозиции в Париже. Когда же этого все-таки удалось добиться (не исключено, благодаря стараниям Шварца), Александр II повелел, чтобы в каталоге, который будет раздаваться в Париже, против произведения Флавицкого «Княжна Тараканова» … сделать отметку, что сюжет сей картины взят из романа, не имеющего никакой исторической истины[331].

Впрочем, мягкость этого требования вызывает улыбку. Сама жизнь «княжны» была готовым материалом для романа, наполненного политическими и любовными взлетами и перипетиями.

Флавицкий, вероятно, читал обнародованные в 1859-м документы о Таракановой, из которых следовало, что она была хорошо образованной и чрезвычайно обольстительной авантюристкой, имевшей богатых и влиятельных поклонников в разных странах, а также что по поручению Екатерины II ее предательски заманил на русский корабль в Ливорно Алексей Орлов, предварительно соблазнив покровительством и финансовой поддержкой. В донесениях императрице Орлов цинично писал:

Оная ж женщина росту не большого, тела очень сухого, лицом не бела, ни черна, глаза имеет большие и открытые, цветом темнокарие, и косы, брови темнорусы, а на лице есть и веснушки; говорит хорошо по Французски, по Немецки, немного по Итальянски, разумеет по Английски, думать надобно, что и Польский язык знает, только ни как не отзывается <…> Свойство она имеет довольно отважное, и своею смелостию много хвалится: этим-то самым мне и удалось завести ее, куда я желал. Она же ко мне казалась быть *благосклонною, чего для я и старался перед нею быть очень страстен…*[332]

«Тела очень сухого» — в нашем современном понимании «худощава», «стройна». Таковой считали, например, и Марину Мнишек. Нет основания полагать, что они были другими, но в обоих случаях это дополнительно подчеркивало чуждость этих женщин русской национальной культуре, где с допетровских времен господствовал идеал полнотелой женской красоты.

Флавицкий воспроизвел ничем не подтвержденную, но захватывающую легенду о гибели Таракановой в каземате Петропавловской крепости, затопленном во время наводнения 1777 года. Осведомленным людям, в частности уже Блудову, было ясно, что легенда не соответствует действительности, так как самозванка умерла в тюрьме в 1775-м[333]. По совокупности своих качеств полотно Флавицкого не имело прецедентов и долгое время оставалось неподражаемым в русской живописи. Создание в России 1860-х картины такого рода удивительно с разных точек зрения.

Единственным персонажем большой композиции на исторический сюжет сделана женщина, которая не только не принадлежит к сонму русских цариц, царевен, княгинь и княжон, но совершила преступление самозванства против российской власти. Ранее подобной масштабной визуальной коммеморации удостаивались только главные и почитаемые фигуры отечественного прошлого. А время показало, что Флавицкий воздвиг настоящий памятник Таракановой: ее имя до сих пор ассоциируется с его картиной. Более того, эта женщина изображена не просто миловидной, а прелестной, чувственно привлекательной. Наконец, она изображена хрупкой, беспомощной, вызывающей сострадание.

Вместо того чтобы напомнить о преступлении самозванства, Флавицкий как будто бы, напротив, подчеркивает жестокость его наказания. То, что Тараканова погибает от природной стихии, лишь добавляет живописного эффекта. Флавицкий внушает зрителю, что в жутких условиях каземата трудно выжить и без наводнения (в реальности Тараканова именно так и умерла — быстро сгорела в тюрьме от чахотки). Он не скупится на убогие, отвратительные, хотя вместе с тем прозаические детали тюремного быта (мыши, грязные, ободранные стены, гнилое дерево кровати, продранная соломенная подушка, отломанный кусок хлеба), которые проступают с особой остротой рядом с изящной женщиной, одетой в когда-то красивое и дорогое платье. Сейчас известно, что Тараканову по причине ее недомогания содержали не в Алексеевском равелине, наравне с ее приближенными и слугами, а в подвале комендантского дома Петропавловской крепости[334]. Поскольку она упрямилась и не сознавалась в самозванстве, тюремный режим, по указанию Екатерины II, ужесточили, ограничив узницу в пище и теплых вещах. Но нет уверенности, что подвал комендантского дома выглядел столь душераздирающе запущенным, как каземат на картине Флавицкого. Надо помнить, что Алексеевский равелин, который имел в виду художник, на протяжении XIX века сохранял

свою тюремную функцию. Его стены повидали немало политических заключенных, и среди них декабристов, а уже после смерти Флавицкого туда попали народовольцы, убийцы Александра II. Так или иначе, показанный Флавицким тюремный интерьер мог восприниматься как актуальный.

Однако либеральность взгляда Флавицкого проступает не столько в политической, сколько в ценностной, гуманистической плоскости. В отличие от декабристов, народовольцев и многих польских борцов за национальную независимость, Тараканова не ратовала за свободу и не ставила под сомнение монархию как форму государственного устройства. Она сама притязала на царский статус, и при этом незаконно. То, что Флавицкий не осуждает «княжну» и вызывает к ней сострадание, не значит, что он оправдывает ее как политического игрока. Это значит, что он переключает внимание с большой истории властных амбиций и международных интриг на человеческое состояние жалкой и жалостливой потерянности перед многократно превосходящими и чрезмерно жестокими силами карательного механизма и стихии. Тараканова у Флавицкого не справляется с амплуа царевны и выглядит просто как слабая, измученная, обреченная женщина, что помогает зрителю представить на ее месте многих других жертв государственной власти, разных правительств и правителей. Изображая ее так, Флавицкий выступает за право индивида на внимание, сочувствие и на причастность к истории, даже если этот индивид всего-навсего слабый или, более того, оступившийся человек[335]. Это выпад не против самодержавия, а, шире, против государственного произвола, какой бы режим его ни осуществлял. В 1862 году, перед своим возвращением из Италии, Флавицкий писал брату:

Я еще больше жалею, что в такое время должен возвратиться и увидеть Россию в этом [нрзб.] и где личность каждого подвергается опасности от особенного усердия полиции, которая и правого и виноватого хватает по одному только подозрению[336].

Это хорошая иллюстрация либеральных приоритетов художника. Уважения к личности, неприкосновенности личности остро не хватает ему в России.

Когда в 1864 году картина Флавицкого была впервые показана на выставке Академии художеств, в русских журналах и обществе ее широко обсуждали в политическом ракурсе, но, помимо всего прочего (или даже прежде всего), она просто нравилась самой разной публике, трогала, очаровывала ее, подкупала сердца[337]. К показателям публичного успеха и культурного значения этой работы Флавицкого надо добавить то

обстоятельство, что она стала первой картиной на исторический сюжет в художественной коллекции Павла Третьякова, собирательский пафос которого можно определить как стремление сблизить русское искусство и общество, найти для искусства публику (не ограничивающуюся узким кругом эстетов, знатоков, меценатов и официальных лиц), а для публики — искусство (откликающееся на ожидания, потребности, мысли и чувства современников из разных социальных, экономических, культурных слоев). Восхищенный выбор Третьяковым «Княжны Таракановой» как бы подтверждал, что эта картина наконец приблизила отечественную историю к обычному, частному человеку.

В политической перспективе для демонстрации произведения Флавицкого в международном контексте и конкретно во Франции особую проблему представляло то, что оно изображает томящуюся и гибнущую в страшной российской тюрьме мало того что миловидную женщину, не похожую на преступницу, но к тому же еще и иностранку неопределенного подданства. Место рождения Таракановой до сих пор точно не известно, но уже Орлов подозревал ее в сокрытии знания польского языка; и тогда, и в 1860-е высказывались среди прочих предположения о ее польском происхождении. Во всяком случае, фактом было то, что Тараканова поддерживала тесные контакты с польской знатью, недовольной разделом Речи Посполитой, и с одним из лидеров антироссийской оппозиции князем Каролем Радзивиллом из того же влиятельнейшего и богатейшего рода, что и королева Варвара, супруга Сигизмунда II Августа.

Литератор Павел Мельников в своей книге о Таракановой, написанной во второй половине 1860-х, называл самозванку «орудием польской интриги» против Екатерины II и рассуждал:

Поляки — большие мастера подготавливать самозванцев; при этом они умеют так искусно хоронить концы, что ни современники, ни потомство не в состоянии сказать решительное слово об их происхождении. Более двух с половиной веков тому назад выпустили они в Россию Лжедмитрия и даже не одного… То же самое и в деле самозванки-дочери Елизаветы Петровны;

Время появление самозванки весьма знаменательно; она явилась непосредственно за Первым разделом Польши…[338]

Мельников также писал, что способствовавший похищению Таракановой адмирал Самуил Грейг считал ее полькой, а допрашивавший «княжну» в Петропавловской крепости князь Александр Голицын полагал:

Нет, ее за польку принять невозможно, … взятые с ней поляки утверждают, что она только в Рагузе заучила несколько

польских слов, а языка польского вовсе не знает[339].

Позже историк Иосиф Линдерман проводил любопытную параллель между популярными легендами о двух «странных красавицах», претендовавших на русский трон, Марине Мнишек и княжне Таракановой:

Утверждение, что Марина умерла в Коломенской башне, представляет такую же сказку, как и сложившаяся легенда о гибели княжны Таракановой во время наводнения 1777 года[340].

Так или иначе, у Александра II и царских сановников были все основания опасаться, что «Княжна Тараканова» Флавицкого может всколыхнуть в Париже антироссийские настроения, и без того не утихшие. Шел всего третий год после жесткого подавления Январского восстания, когда под маховик репрессий попали не только его участники, но и многие подозреваемые в содействии и сочувствии им, включая женщин — вспомним, например, участь матери и сестер Станислава Хлебовского[341]. Париж принял новый поток польских эмигрантов. Один из них, Антон Березовский, совершил неудачное покушение на Александра II, когда в 1867 году царь прибыл в Париж посетить Всемирную выставку[342]. Что касается работы Флавицкого, она и написана-то была в год разгрома восстания, в 1864-м[343]. Начатая тогда же картина Матейко «Закованная Польша» (ил. 41, с. 180) не могла быть известна Флавицкому. Но нельзя не констатировать параллелизм между двумя произведениями: и персонификация Польши у Матейко, и Тараканова у Флавицкого — это жертвы самодержавия, измученные, но все еще прелестные узницы, с растрепанными волосами и в порванном платье, только Польша, в отличие от «княжны», сохраняет силу духа.

Однако российские власти напрасно сомневались в «Княжне Таракановой»: полотно понравилось в Париже. Вот несколько примеров из французской художественной критики. Шарль Клеман:

Я должен сказать, что организаторы русской секции … проявили такт и сделали разумный, оправданный выбор <…> Экспонированные произведения вызывают уважение к стране. Но при первом же взгляде становится понятно, что русское искусство пока не существует само по себе. Оно пока не обрело свою почву. Это искусство подражания и заимствования <…> В русском зале обнаруживаются ученики Деларош, Калама, Кнауса … Русские художники демонстрируют исключительный талант ассимиляции. Они пишут на французский или немецкий манер … почти без акцента <…> Отмечу, однако, пару достойных картин исторического жанра. Картина г-на Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл» <…> хороша и, несомненно, должна быть

выделена… Но она совершенно французская <…> В этой тематической категории «Легендарная смерть княжны Тараканової» покойного Флавицкого предстает лучшей работой, … собирающей возле себя больше всего зрителей <…> Ужасный сюжет трактован с большим талантом. Создан животрепещущий и волнующий образ. В целом картина замечательна и по режиссуре, и по исполнению, действительно, превосходному[344].

Ипполит Готье:

Существует ли русское искусство? Экспозиция заставляет нас в этом усомниться <…> Все эти картины не обладают достаточным национальным своеобразием, они слишком европейские. Однако некоторые из них заслуживают внимания. Это «Легендарная смерть княжны Таракановой» … Здесь одного сюжета хватило бы, чтобы всколыхнуть эмоции. Художник, покойный Константин Флавицкий, не пренебрегает ничем ради того, чтобы сделать свою картину как можно более трогательной … Это также «Смерть Варвары Радзивилл» Зимлера…[345]

Ипполит Дюран:

Я не знаю, все ли художники, отнесенные в каталоге к русской секции, на самом деле из России. Но точно могу сказать, что многие из них очень похожи на французских, итальянских или немецких мастеров… Влияние этих европейских школ бросается в глаза. Исторических картин относительно много. Из них наиболее примечательны: «Полтавская битва» Александра Коцебу, «Сдача Шамиля» Готфрида Виллевальде, «Смерть Варвары Радзивилл» … г-на Зимлера и особенно «Смерть княжны Таракановой» покойного Константина Флавицкого; эта последняя … обладает поразительным эффектом[346].

Теофиль Торе: в русской секции самое замечательное полотно — «Легендарная смерть княжны Таракановой» Константина Флавицкого <…> Его талант соединяет в себе поэзию Ари Шеффера и свободное исполнение Галле. Г-н Йозеф Зимлер испытал влияние, похоже, тех же мастеров и в какой-то степени Деларош. В картинах г-д Флавицкого и Зимлера нет ничего русского[347].

Чуть позже Пьер Ларусс писал, что «Княжна Тараканова» была «особенно замечена»[348] в Париже[349].

Прокомментируем эти цитаты. Необходимо учитывать следующие обстоятельства. Во-первых, французские критики давно привыкли к свободе и разнообразию высказываний и позволяли себе порой нещадные нападки на лучших и/или самых авторитетных и успешных французских художников. Во-вторых, французские критики часто бывали довольно высокомерны к художественным достижениям других наций, исходя из

убежденности в превосходстве современного французского искусства, причем особенно в области наиболее серьезного жанра — исторического. Влияние сложившейся во Франции модели новой исторической картины, действительно, было огромно во всей Европе. В значительной степени (хотя, конечно, не исключительно) новая историческая картина развивалась в Европе под знаком Деларош. Но широта и длительность этого влияния наложили на французский по своим истокам язык новой исторической картины печать интернациональности, к середине XIX века он превратился в панъевропейский[350]. В этом контексте адресованные русской живописи претензии в недостаточной самостоятельности звучали не так сокрушительно, как может показаться. Кроме того, ожидания от нее оригинальности, понятой как неевропейскость, подпитывались западным восприятием России как страны с неевропейскими корнями. Подобным образом суждения о современной итальянской, испанской, голландской, английской живописи делала более строгими память о прошлом и безвозвратном величии этих художественных школ. В неформальном рейтинге национальных школ, наметившемся во французских обзорах Всемирной выставки, Россия заняла неплохое место где-то посередине. Разумеется, этот рейтинг уверенно возглавляла Франция. Россию также опережали Бавария, Бельгия, Англия. Но Австрия, королевство Вюртемберг, Дания, Португалия, Греция, США России уступали. В более или менее сильной позиции Россия оказалась примерно на одном поле с Пруссией, Голландией, Швейцарией, Италией, Испанией, Швецией, Норвегией…

Надо сказать, что, не обнаруживая национальную характерность в исторических картинах русских мастеров, французские критики находили ее в бытовых картинах, и прежде всего в работах Василия Перова[351]. Однако из выставленных в русском художественном отделе живописных произведений критики предпочли исторические полотна, причем те, в которых национальная специфика отсутствовала даже на уровне сюжета и аксессуаров: «Варвару Радзивилл» Зимлера из европейского прошлого Польши и «Княжну Тараканову» Флавицкого из постпетровского, европеизированного прошлого России. Эти работы отвечали лучшим примерам французского/панъевропейского исторического жанра, были занимательно, хорошо, не без тонкости написаны, а главное, обладали особой поэзией, которая заключалась в чувствительном очеловечивании истории. Обе картины были чем-то большим, чем просто изображением прелестных и обреченных женщин, вызывающих

жалость. Их концепция[352] соответствовала современной тенденции исторической рефлексии, которую можно назвать либеральной, так как, демифологизируя и дегероизируя прошлое, приближая его к чувствам и пониманию частного человека, эта тенденция позволяла последнему мыслить себя существующим в истории, предоставляла ему право на историю. В живописи Флавицкого и Зимлера французские критики оценили умение говорить о прошлом своей страны на современном/европейском художественном языке и согласно ценностям современной/европейской культуры, как подобает цивилизованной нации. Так что санкционировать демонстрацию «Княжны Таракановой» в Париже было мудрым шагом российского правительства. Это пошло не во вред, а на благо международному имиджу России.

К тому же если бы «Княжну Тараканову» не допустили до Всемирной выставки, лучшей картиной Российской империи в Париже признали бы «Варвару Радзивилл», что означало бы культурный триумф Царства Польского. Речь идет об общественном мнении, которое в парижском художественном мире нередко расходилось с официальным, зафиксированным в наградах[353]. На Всемирной выставке 1867 года из российских художников награду (невысокую — медаль третьего класса) получил только Коцебу за композиции «Полтавская битва» и «Переход русских через Чертов мост в 1799 году». Но выбором публики стала «Княжна Тараканова» Флавицкого, чуть опередив «Варвару Радзивилл» Зимлера.

Однако картина Флавицкого оставалась исключением в художественной продукции Петербурга, а картина Зимлера была характерна для живописи Варшавы, поскольку, как было показано в предыдущей главе, польские художники превосходили русских в опыте выразительной и чувствительной феминизации национальной истории.

Вместе с тем не только в русском, но и в западном художественном контексте «Княжна Тараканова» Флавицкого выделялась потому, что делала чрезвычайно привлекательным и трогательным персонажем из отечественного прошлого иностранку и самозванку. Это возводило эмпатию, которую пробуждало полотно Флавицкого у русского зрителя, в высшую степень: зритель сочувствовал несчастной «княжне» вопреки ее негативно маркированной роли как фигуры чужой и враждебной для России, то есть вопреки официальной и национальной логике исторического нарратива.

***

Отступление:

Царская любовь? Василиса Мелентьева

До того как отправить в Париж произведения, отобранные для Всемирной выставки 1867 года, Императорская Академия художеств пошла навстречу пожеланиям общественности и устроила их демонстрацию в своих стенах[354]. Судя по всему, тогда российская публика впервые увидела «Смерть Варвары Радзивилл» Йозефа Зимлера и услышала о самом художнике. В обзоре петербургской экспозиции Владимир Стасов писал:

Теперь надо указать на две картины, которые будут лучшим украшением нашего художественного отдела в Париже. Это — «Варвара Радзивилл» г. Зимлера и «Княжна Тараканова» Флавицкого. Две трагические кончины, две молодые красавицы, погибающие насильственной смертью, одна от яда во дворце, другая от наводнения в темнице… <…> Г. Зимлер варшавский художник, которого и имени до сих пор у нас никто не знал, давно уже пользовался на своей родине славой отличного портретиста <…> Но несколько лет тому назад … Зимлер вдруг от портретов перешел к картинам на исторический сюжет из польской истории и произвел создание, которое никто из понимающих искусство не усомнится сразу же признать первоклассным[355].

Ил. 47. Репродукция XIX века с картины Григория Седова *Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву* (1875)

В русском искусстве самым заметным откликом на «Смерть Варвары Радзивилл» Зимлера стала картина Григория Седова «Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву» (1875, ил. 47). Экспонированная на регулярной выставке Академии художеств в 1876-м[356], она была написана по мотивам драмы Александра Островского и Степана Гедеонова «Василиса Мелентьева»[357], в 1868 году опубликованной и с успехом поставленной в Малом театре в Москве и в Мариинском театре в Петербурге. Эскизы к спектаклю создал Матвей Шишков, который вскоре будет работать и над сценографией «Бориса Годунова» Пушкина и Мусоргского.

Василису, полулегендарную фигуру, наложницу и невенчанную жену Ивана IV, Гедеонов и Островский превращают в дивную, властную, умную и жестокую красавицу, губящую и других и себя. Происходит невероятное: русская женщина XVI столетия приручает могущественнейшего и свирепейшего царя. Он даже вынужден заметить, что «не мальчик», и вопрошает:

> Иль хочешь ты, чтоб свет переменился:
> Чтоб к ястребу, стервятнику, под крылья
> Без страха жалась кроткая голубка?
> Чтоб он своим кривым кровавым клювом
> Ей перушки любовно разбирал?

На что Василиса отвечает: «А отчего б не так?»[358] — и царь сдается. Его одолевает тяжелая любовь старого мужа к молодой красавице-жене, как Филиппа II из оперы Джузеппе Верди «Дон Карлос». В финале драмы Иван Грозный любуется на спящую Василису…

Этот момент запечатлел Седов: царь завороженно сидит возле заснувшей Василисы, как Сигизмунд Август — возле умирающей Варвары Радзивилл в композиции Зимлера. Несколько минут тому назад Василиса дерзко попросила царя снять кафтан с плеча, чтобы накрыть ей ноги, и он, сначала вспылив («Да ты в уме ли?»[359]), покорился. А несколькими минутами спустя она прошепчет во сне имя своего бывшего возлюбленного Андрея, и жизни обоих настанет конец. Но пока — в передаче Седова — Василиса безмятежная, румяная, круглолицая и курносая девушка, совершенно не похожая на роковую красавицу и злодейку. Интерьер с низкими сводами и расписными стенами, мебель и одежды, включая бархатный царский кафтан, наброшенный на ноги Василисы, выписаны детально и убедительно. Это внимание к материальной обстановке сцены, а также акцент на бездействии и внутреннем состоянии персонажей

хорошо нам знакомы по различным работам интернационального «исторического жанра», рассмотренным в предыдущих главах. Картина Седова — редкий в русской живописи XIX века случай изображения любви из допетровского прошлого. Среди ближайших прецедентов надо назвать этюд Вячеслава Шварца «Угощение боярина» (1865).

В своем этюде Шварц иллюстрирует эпизод из романа Алексея Толстого «Князь Серебряный» (1862). Это поздний пример отечественного романа вальтерскоттовского типа[360], который стал одним из самых читаемых русскими гимназистами литературных произведений[361]. Одновременно, в 1860-е, по заказу императрицы Шварц создал несколько рисунков к «Князю Серебряному». С любовной линией романа связан лист «Свидание князя Серебряного с боярыней Морозовой [Еленой Дмитриевной]» (1863–1865).

Елена Дмитриевна, главный женский персонаж «Князя Серебряного», — замужняя женщина, преследуемая страстью опричника с одобрения Ивана Грозного. Она теряет в глазах людей честь, ее муж выходит на поединок с обидчиком, одерживает победу и обрекается царем на казнь[362]. Кроме того, Елена и сама влюблена — не в мужа, а в князя Серебряного. Важное место в романе занимает сцена поднесения хозяйкой чарки гостю. Елена по очереди подносит кубок гостям, собравшимся у ее мужа, боярина Морозова, затем те, согласно продолжению обряда, целуют хозяйку[363]. В описании этого обычая Толстой пользовался свидетельствами подьячего Посольского приказа Григория Котошихина, недавно опубликованными и переизданными[364], хотя речь в них шла об обычае не XVI, а XVII столетия[365]. Котошихин рассказывает об этой церемонии как о редкой в теремной культуре приличной возможности для знатной женщины показаться в мужском обществе. Сцена с кубком отмечает переломный момент в судьбах персонажей. У всех на виду рядом оказываются влюбленные друг в друга Елена и молодой князь Серебряный, для обоих это становится внутренним испытанием, они стараются скрыть волнение, но старый муж Елены догадывается об их сердечной тайне. Той же ночью Елену похищает вовсе не Серебряный, а также находящийся среди гостей Морозова, принимавший от нее чарку и целовавший ее в ответ опричник Вяземский, и теперь все, включая последнего, стремительно движутся к катастрофе.

Поднесение красавицей чарки удалому молодцу по гостеприимной воле старого мужа становится сюжетом маленькой картины Шварца «Угощение боярина». История здесь сведена к частному и домашнему, а быт пропитан (хотя едва

заметно, скорее умозрительно) предчувствиями трагедии. Все показано очень лаконично, в кадре, как бы вырезанном из целого. Не происходит ничего особенного, нет какого бы то ни было действия и просто движения. На поверхности картина любопытна археологической точностью костюмов и аксессуаров, хотя, как мы видели, ее сюжет построен на анахронизме. Однако Шварц стремится передать не только старинные обычаи, но и чувства, которые проступают среди обычаев и вопреки им. Это, вероятно, первое в русской живописи воплощение чувствительного образа из романа, посвященного не европеизированной, а допетровской Руси. В сравнении с работой Седова оно выигрывает деликатной простотой[366]. Но этюд Шварца тогда мало кто видел, а «Василиса Мелентьева» Седова привлекла внимание публики на академической выставке.

Как подчеркивалось выше, трактовка любви была очень трудной задачей для русских писателей, композиторов и художников, обращавшихся к отечественному прошлому, особенно допетровскому.

В 1830-е годы, когда русские литераторы только начинали осваивать жанр исторического романа, Фаддей Булгарин едко подмечал, что любовная тема — главная проблема всех отечественных сочинений подобного рода, так как на Руси, в отличие от Европы, не было эпохи рыцарства с ее культом опоэтизированной любви:

Наша древняя история не упоминает вовсе о самоотвержении наших витязей для угождения прекрасному полу. Красавиц считали в числе добычи и делились ими, как драгоценными мехами <…> Наши предки любили жен как собственность[367].

В начале XX века Владимир Стасов, подводя итог развитию отечественного оперного искусства, признавал, что в русских исторических операх самые слабые части — «страницы с… живописанием любви»[368]. Правда, он предпочел бы, чтобы этих страниц не было вообще. Для Стасова как идеолога «Могучей кучки» важнейшим достоинством русской оперы была просветительская, патриотическая и народная содержательность, а обилие любовных эпизодов и музыкальных красот ассоциировалось с итальянской оперой и бессодержательным гедонизмом. Стасов с гордостью утверждал, что для значительнейших русских композиторов, как и для замечательнейших русских поэтов и писателей, элемент любовный… не стоит на первом месте, как это в продолжении долгих столетий было утверждено преданиями и общими привычками Западной Европы[369].

Стасов, конечно, преувеличивал, но нельзя сказать, что у него

вовсе не было оснований заявлять подобное.

Показательны произведения, которые открывали эпоху торжества национальной исторической тематики в русском искусстве, — роман Михаила Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) и опера Михаила Глинки «Жизнь за царя» (1836). Уже современникам Загоскина[370] и Глинки бросалось в глаза, что в этих произведениях не хватает обычной для европейского романа и оперы увлекательной любовной коллизии, что большая история народа заслоняет тут малое, персональное существование человека, что любовь к родине затмевает любовь между мужчиной и женщиной[371].

Уместно еще раз вспомнить и обстоятельства создания двух шедевров — трагедии Александра Пушкина «Борис Годунов» и одноименной оперы Модеста Мусоргского. Оба автора первоначально намеревались оставить свои сочинения без любовной интриги. Пушкин сам передумал и «заставил Дмитрия влюбиться в Марину»[372]. Мусоргский, по настойчивому пожеланию дирекции Императорских театров, включил во вторую редакцию оперы (1872) польский акт и объяснение между Лжедмитрием и Мариной Мнишек[373]. Отметим, что в это время должность директора Императорских театров занимал Степан Гедеонов, тот самый, который недавно в соавторстве с Островским написал драму «Василиса Мелентьева».

«Князь Серебряный» Толстого и «Василиса Мелентьева» Островского — Гедеонова принадлежали к одному кругу художественных произведений, посвященных эпохе Ивана Грозного, связанных некоторыми общими источниками и сюжетными ходами, а также выводящими на первый план исторического действия любовь. К этому кругу относятся и поэма Михаила Лермонтова «Песнь о купце Калашникове» (1838)[374], пьесы Льва Мея «Царская невеста» (1840-е)[375] и «Псковитянка» (1840–1850-е), пьеса Ивана Лажечникова «Опричник» (написана в 1842-м, опубликована и поставлена после смерти Николая I)[376]. Этот литературный корпус с его необычно богатой любовной образностью вдохновлял не только Шварца и Седова, но и лучших русских композиторов. «Псковитянка» (1873) Николая Римского-Корсакова по драме Мея, «Опричник» (1874) Петра Чайковского по драме Лажечникова стали первыми русскими операми на национальную тематику, в которых малую лирическую историю не заслоняет большая история государства и народа. Уникальное место в русском оперном репертуаре своего времени заняла «Царская невеста» (1899) Римского-Корсакова по одноименной драме Мея. Здесь национальная история выступает всего лишь фоном для любовной трагедии, а также для торжества

захватывающей мелодичности и вокальной виртуозности (bel canto).

Не лишено парадоксальности то положение вещей, что в национальной художественной рефлексии XIX века о допетровском прошлом самые яркие, а также наиболее значимые в кроссмедийном пространстве образы любви основаны на материале второй половины XVI столетия. С одной стороны, понятно, что воображение писателей, композиторов и художников притягивала особая среди российских государей репутация Ивана IV как многоженца и распутника, которая, впрочем, не имела ничего общего с любовной славой французских королей, благородным куртуазным атрибутом монаршего культурного превосходства. С другой стороны, от нарратива английского короля Генриха VIII как «Синей бороды» нарратив Ивана IV тоже отличался — акцентом на сексуальном насилии, делегированном монархом приспешникам, опричникам, и ставшем элементом внутренней политики государства, которое грубо и жестоко вмешивается в личную жизнь подданных и, в сущности, лишает их права на приватное и интимное. Вместе с тем в этом можно видеть и проекцию домостроевской системы семейной власти на деспотическую систему государственной власти, когда подданные царя оказываются как бы в положении женщин и детей, обделенных в правах и полностью зависящих от главы семьи. Так или иначе, времена Ивана Грозного насквозь пропитаны отрицанием любви как ценности частного человека. Поэтому выразительные фантазии литераторов о любви в эпоху опричнины не только выглядят нарочитым пренебрежением исторической достоверностью, но и приобретают характер художественного выступления за любовь, форму художественного протеста современности против мрачного опыта прошлого. «Царская невеста», «Опричник», «Князь Серебряный» высвечивают особую, болезненную актуальность для русского сознания дихотомии «государственное/частное». Здесь частное предстает экспрессивно подавленным государственным, а посягательство на женщину превращается в метафору посягательства на приватную жизнь и гуманность вообще.

Материал отечественного XVI века побуждал русских писателей изобретать образы любви и женственности и потому, что то же столетие в Европе стало богатейшим ресурсом для романтических и лирических образов в исторической литературе, живописи и опере. Сигизмунд II Август, сделавший королевой Варвару Радзивилл, был современником Ивана IV, выбравшего в любовницы Василису Мелентьеву и сватавшегося к сестре Августа Катерине Ягеллонке. Это также век Генриха VIII, Анны Болейн и

других его несчастных жен, Генриха Наваррского и Габриэль д'Эстре, Филиппа II и Елизаветы Валуа, Марии Стюарт, Елизаветы I (на ней тоже подумывал жениться Иван Грозный).

Драма «Василиса Мелентьева», которую иллюстрирует в живописи Седов, оглядываясь на картину Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл», является самым поздним произведением из очерченного выше литературного круга и подводит итог формированию интертекста XIX столетия о любви в эпоху Ивана Грозного. Особенно много сюжетных параллелей «Василиса Мелентьева» имеет с «Царской невестой» Мея: царь, прельстившийся очередной красавицей; покоренные любовью государевы люди; обуреваемые страстями и активно действующие злодейки (Любаша у Мея / Василиса у Гедеонова и Островского); тонко чувствующие невинные и кроткие их жертвы (Марфа/ Анна); яд, приготовленный лекарем-колдуном Бомелием; предсмертный бред героини в финале трагедии. В целом «Василису Мелентьеву» роднит с «Царской невестой» то, что большая история монарха, государства, народа здесь не только не вытесняет малую историю человеческих чувств, но, напротив, оказывается в тени последней. В «Царской невесте» сплетение любовных линий подчиняет повествование целиком, притом что царь остается в нем за сценой, а влюбленный опричник Грязной жаждет взаимности и отказывается от лихой привычки и неписаного права опричника силой «добывать» красавиц, тем самым выступая не как государев человек, а как частное лицо. В «Василисе Мелентьевой» царь интенсивно присутствует на сцене, но в качестве не столько правителя, сколько страстного и рефлексирующего любовника. Характер Василисы еще более необычен для художественной историографии Ивана IV: эта роковая красавица нарушает субординацию в мире власти и зла, представая великой злодейкой, обыгрывающей Грозного царя.

Но самое интересное, что и в «Царской невесте», и в «Василисе Мелентьевой» обнаруживаются реминисценции не только европейской литературы, но и итальянской оперы[377]. В завершение книги коснемся механизма конструирования любовной темы в русской драматургии по этому оперному образцу[378].

В пьесе Мея любовная интрига, сильные страсти, а также помешательство героини очень напоминает драматургическую структуру итальянской оперы. Царская невеста Марфа Собакина теряет рассудок и бредит о прошедшем любовном счастье, подобно Анне в «Анне Болейн» (1830) Гаэтано Доницетти, Лючии в его же «Лючии ди Ламмермур» (1835), Эльвире в «Пуританах» (1835) Винченцо Беллини. Причем бредящая Марфа ближе к

Лючии Доницетти и его либреттиста Сальваторе Каммарано, чем к Люси Эштон из романа Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста»[379], откуда заимствован сюжет оперы Доницетти и отчасти идея «Царской невесты» Мея.

Что касается «Василисы Мелентьевой», то о соавторстве Гедеонова и Островского известно следующее. Гедеонов набросал пьесу (первые три действия и часть четвертого), в которой центральной героиней была царица Анна Васильчикова. Затем он предложил Островскому доработать сочинение, тот завершил четвертое действие, полностью написал пятое, а также отредактировал текст и несколько изменил замысел Гедеонова, выдвинув на первый план Василису, антагонистку Анны, и дав драме ее нынешнее название[380].

С самого начала в литературной критике обсуждали шекспировские корни «Василисы Мелентьевой»[381]. Василиса вызывала ассоциации с леди Макбет и стала, пожалуй, главной «леди Макбет» из древнерусской истории. По понятным причинам драма Островского — Гедеонова заставляла вспомнить и о хронике Шекспира «Генрих VIII». Здесь значительное место занимает бракоразводный процесс Генриха с Екатериной, его увлеченность Анной Болейн и женитьба на ней. В пьесе Островского — Гедеонова царь тоже стремится избавиться от царицы ради новой пассии, Василисы. Но любовный омут, затягивающий главных персонажей и самого царя, отбрасывает на периферию вопросы государственные и политические, что не соответствует сюжетному построению «Генриха VIII», где любовная линия проста (Генрих — Анна, а Екатерина Арагонская уже стара) и ясно вписана в весомый исторический контекст.

Судя по всему, головокружительный вихрь страстей в «Василисе Мелентьевой» навеян оперой «Анна Болейн»[382], и этим драма обязана своему первому автору Степану Гедеонову, большому поклоннику и покровителю итальянской оперы. Особенно сильным сходством с оперой «Анна Болейн» «Василиса Мелентьева» обладала в рукописи Гедеонова, где главной героиней была также царственная Анна — Васильчикова. В либретто Феличе Романи трагедию определяет взаимодействие двух любовных треугольников: Анна — Джейн Сеймур (придворная дама Анны) — король Генрих; Анна — Ричард Перси (когда-то жених юной Анны) — Генрих. То же предполагал Гедеонов: Анна — Василиса (вдова из терема царицы) — царь Иван; Анна — Андрей Колычев (юношеская любовь Анны) — Иван. Островский в итоговой версии сохраняет в Анне романтические чувства к Колычеву, но его самого воспламеняет страстью к Василисе, под давлением которой Андрей соглашается

Анну отравить. В двух любовных треугольниках доминирование переходит от пары Анна — Иван к паре Василиса — Иван.

В последнем, пятом, действии, целиком написанном Островским, Василиса предельно сближена с шекспировской леди Макбет: ее так же не отпускает груз содеянного зла и мучают галлюцинации. Леди Макбет мерещится несмываемая с ее рук кровь, Василисе является призрак убитой Анны[383]. Вызванные нечистой совестью виде́ния леди Макбет и Василисы принципиально отличны от болезненных и нежных любовных грез Анны Болейн, Лючии ди Ламмермур, Эльвиры, Марфы. Однако в самом финале драмы Василиса неожиданно склоняется в сторону этих чувствительных и жертвенных героинь: во сне она проговаривается о своей любви к Андрею, которого, предательски обменяв на Ивана Грозного, оказывается, не может забыть. Это слышит царь, и месть его страшна. Правда, краткое любовное признание Василисы в тексте Островского далеко от проникновенной предсмертной речи Марфы в «Царской невесте» Мея. Эта душераздирающая и одновременно восхитительная в своей тонкой бредовой причудливости речь открыта для переложения в арию и ариозо.

В редакции Островского «Василиса Мелентьева» не утратила не только некоторые сюжетные и композиционные заимствования Гедеонова из либретто «Анны Болейн», но и в целом нечто от духа итальянской оперы как художественной формы. Наблюдая нехватку ярких женственных образов и слабость любовной тематики в отечественной исторической литературе, Гедеонов вслед за Меем предложил довольно радикальный, но эффективный способ преодоления этой лакуны путем национальной проекции и литературного освоения матрицы итальянской оперы, содержащей квинтэссенцию всего остро недостающего и, казалось бы, чуждого русскому историческому сознанию.

Заключение

В этой книге я постаралась показать важность женственной образности в национальных исторических нарративах XIX века, трактуя ее как симптом гуманизации и либерализации исторического сознания, обогащения большой истории монархов, государств и народов малой историей повседневной, приватной, эмоциональной жизни, приближенной к восприятию современного частного человека. При сопоставлении на фоне французского художественного материала, взятого мною за образец, произведений русской и польской живописи очевидно преобладание последней в этой феминизации истории. Вместе с тем еще ярче высвечиваются достоинства и особенности «Княжны Таракановой» Флавицкого: оставаясь в русском искусстве долгое время беспримерной, эта картина не уступала многочисленным западноевропейским и польским историческим сценам с женственными персонажами, но и среди них выделялась как нечто нетипичное, т. к. превращала в самую очаровательную и трогательную женщину отечественной истории иностранку и самозванку.

Как подчеркивалось в книге, непосредственными причинами сдержанного, затрудненного развития женственной исторической образности в русской живописи, литературе и опере XIX столетия была крайняя ограниченность свидетельств о женщинах, а также их художественных описаний, вербальных и визуальных, в национальном наследии, прежде всего допетровском. Кроме того, это было связано с более широкой и серьезной проблемой ослабленности ценностей частной человеческой жизни, проблемой, устойчивой в русской культуре и прошлого и настоящего, но в сфере творчества наиболее заметно дававшей о себе знать при обращении художников, писателей и композиторов к истории, а не современности.

Хотя проекция приватной и лирической тематики на канву русской истории оказывалась сложна не только для художников, они, пожалуй, достигли в этом меньших результатов, чем литераторы и композиторы. Первопроходцами и лидерами тут были, конечно, писатели. Пушкин в «Полтаве», Лажечников в «Опричнике», Мей в «Царской невесте» и «Псковитянке» соединили эпохальное прошлое с тонко разработанной любовной коллизией, что в следующем культурном поколении было перенято Чайковским в операх «Опричник» и «Мазепа», Римским-Корсаковым — в операх «Псковитянка» и «Царская невеста». Но в живописи нам неизвестно ничего сопоставимого по

выразительности с этими откликами Чайковского и Римского-Корсакова на Пушкина, Лажечникова и Мея. В России XIX века обмен между литературным и музыкальным опытом в области репрезентации истории был, судя по всему, более плодотворен, чем подобный обмен между литературой и живописью.

Лучшие из рассмотренных в книге русских исторических картин, включающих женственные образы, — «Княжна Тараканова» Флавицкого и «Меншиков в Березове» Сурикова (здесь я имею в виду образ Марии Меншиковой) — посвящены европеизированной постпетровской истории и не отсылают к определенным художественным текстам. В России XIX столетия создается относительно мало живописных произведений, основывающихся на отечественных исторических романах, повестях, драмах и поэмах. Я уделила внимание примерам, наиболее примечательным с точки зрения разбираемой проблематики: «Капитанской дочке» Миодушевского (по Пушкину), «Угощению боярина» Шварца (по роману Толстого «Князь Серебряный»), «Василисе Мелентьевой» Седова (по одноименной драме Островского и Гедеонова). Но в целом творчество русских живописцев редко отличалось раскрепощенностью воображения, инспирированной современной литературой и ведущей к романтизации/поэтизации национальной истории. Этого нельзя сказать о художниках западноевропейских и польских.

Моя книга охватывает период XIX века. Однако предложенное в ней исследование художественной феминизации истории затрагивает вопрос об индивидуальном праве на историю, которое позволяет частному человеку видеть в национальном прошлом пространство не только официального и коллективного, а также ощущать свою историческую субъектность. А этот вопрос не утратил свою актуальность и в России наших дней.

Список литературы

Академия художеств. Выставка: Указатель художественных произведений, выставленных в Музее Академии художеств. СПб.: Б. и., 1859.

Аксаков С. Биография М. Н. Загоскина. М.: Университетская типография, 1853.

Альбом памяти А. С. Пушкина. М.: В. Н. Иванов, 1880.

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996.

Ананьев В. Г. «Трудности перевода»: Речь Посполитая и Московское царство на рубеже XVI–XVII веков. К вопросу об особенностях политической культуры // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2008. № 1 (3).

Анисимов Е. В. Женщины у власти в XVIII веке как проблема // Гефтер. 2013. URL: https://gefter.ru/archive/10380 (дата обращения 10.01.2024).

Ас. Б. [Вяземский П. А.] Северная лира на 1827 год // Московский телеграф. Февраль 1827. Ч. XIII. № 3.

Ассман А. Европейская мечта. Переизобретение нации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Проект, 1976.

Белинский В. Г. Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. Басурман. Сочинение И. Лажечникова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 4. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1901.

Борис Годунов. Рисунки декораций к трагедии А. С. Пушкина. СПб.: Тип. Ильина, 1870.

«Борис Годунов», опера в 4-х действиях с прологом Модеста Мусоргского. СПб.: М. Б. Бессель и К°, 1901.

Булгарин Ф. Димитрий Самозванец: В 4 ч. СПб.: А. Смирдин, 1830.

Булгарин Ф. Марина Мнишек, супруга Димитрия Самозванца // Сочинения Фаддея Булгарина: В 12 ч. Ч. 1. СПб.: Тип. Александра Смирдина, 1830.

Вдовин А. Школьный литературный канон XIX века: что читали русские гимназисты? URL: https://eksmo.ru/test/chto-chitali-russkie-gimnazisty/ (дата обращения 10.01.2024).

Всемирная иллюстрация. 1870. Т. 4. № 98.

Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка / Сост., коммент. С. А. Таранушенко. Курск: Полстар, 2013.

Гейне Г. Письма из Берлина // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1958.

Герцен А. И. Былое и думы: В 3 т. Т. 2. М., Л.: ГИХЛ, 1931.

Греч Н. И. Записки о моей жизни. СПб.: А. С. Суворин, 1886.

Гозенпуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы: В 19 т. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967.

Гурьянов И. Г. Марина Мнишек, княжна Сендомирская, жена Димитрия Самозванца: В 4 ч. М.: Тип. А. Семена, 1831.

Джуст А. Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Италия — Россия: четыре века музыки. М.: [ABCdesign], 2017.

Дидро Д. Опыт о живописи // Дидро Дени. Салоны: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989.

Долбилов М. Д. «Поляк» в имперском политическом лексиконе // «Понятия о России»: к исторической семантике имперского периода: В 2 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Долбилов М. Д. Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики в Северо-Западном крае в 1863–1865 гг. // Ab Imperio. 2001. № 1–2.

Долгова С. Судьба архива княжны Таракановой // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 2000. М.: Наука, 2001.

Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.

Древности Российского государства: В 6 т. М.: Тип. Александра Семена, 1849–1853.

Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. [Петроград]: Прометей, 1917.

Душенко К. В. «Прекрасная полька» в русской культуре // Цитата в пространстве культуры: Из истории цитат и крылатых слов. М.: РАН, 2019.

Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. // Одиссей: Человек в истории. 1990. М.: Наука, 1990.

Живопись второй половины XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн. 2 / Авт. — сост. О. А. Атрощенко и др. М.: Красная площадь, 2006.

Живопись второй половины XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн. 1 / Авт. — сост. Я. В. Брук и др. М.: Красная площадь, 2001.

Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1862.

Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1869.

Загоскин М. Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. М.: М. В. Клюкин, 1902.

Загоскин М. Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. М.: М. В. Клюкин, 1902.

Записки императрицы Екатерины II. London: Trübner & C°, 1859.

Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. London: Trübner & C°, 1859.

Записки, оставшиеся по смерти княгини Натальи Борисовны Долгорукой … // Друг юношества. 1810. Январь. М.: Университетская тип., 1810.

Заштовт Л. Политика, стереотипы и историческая память. Многогранные польско-русские отношения XIX века — ряд размышлений // Россия в польской историографии, Польша в российской историографии (к 50-летию Комиссии историков России и Польши). М.: Индрик, 2017.

Золотов В. А. История России в картинах: В 8 вып. Вып. 8. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1871.

Золотов В. А. История России в картинах: В 8 вып. Вып. 7. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза»,1868.

Зорин А. «Кормя двуглавого орла…»: Литература и государственная идеология России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Иванчин-Писарев Н. Д. Прогулка по древнему Коломенскому уезду. Москва: Ав. Семен, 1843–1844.

Иордан Ф. И. Записки ректора и профессора Академии художеств. М.: 10-я Гос. тип., 1918.

История царствования императрицы Екатерины II. Для чтения юношества: В 2 ч. Ч. 2. СПб.: А. Ф. Фариков, 1844.

Ишимова А. И. Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей: В 3 т. Т 3. СПб.: Тип. Штаба Отд. корп. внутр. стражи, 1852–1856.

Калашникова О. Л. Женский взгляд: мемуары Н. Б. Долгорукой // Russian Literature. 2014. Т. 75. № 1–4.

Калинин И. «Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался»: рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти). Статья первая // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 (142).

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987.

Кашин Н. П. Василиса Мелентьева. СПб.: Сенат. тип., 1913.

Каштанова О. С. Восстание 1863 г. в российской историографии и публицистике // Польское Январское восстание 1863 года: Исторические судьбы России и Польши. М.: Индрик, 2014.

Каштанова О. С. Польский вопрос в международной политике 1830-х — начала 1860-х гг. // Меж двух восстаний. Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. М.: Индрик, 2016.

Каштанова О. С. Развитие просвещения и культуры в Королевстве Польском в 30-х — начале 60-х гг. XIX в. // Меж двух восстаний. Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. М.: Индрик, 2016.

Кеменов В. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы. М.: Искусство, 1963.

Корнилович А. О. Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественнаго, на 1825 год. СПб.: Тип. Департамента народнаго просвещения, 1824.

Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа XVI–XVII столетий. СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1860.

Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей: В 2 т. Т. 2: Господство дома Романовых до вступления на престол Екатерины II. Ч. 2: XVIII столетие. СПб.: Тип. Стасюлевича, 1903.

Котошихин Г. К. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1840.

Кохановский Я. Избранные произведения. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960.

Курукин И. Княжна Тараканова. М.: Молодая гвардия, 2011.

Лащенко С. К. Опера Мусоргского «Борис Годунов» на пути к сцене Мариинского театра (1874): факты, герои, версии // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2.

Леонтьева О. Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в. Самара: Книга, 2011.

Лилти А. Публичные фигуры: изобретение знаменитости, 1750–1850. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; Независимый альянс, 2018.

Линдеман И. К. Маринкина башня в Коломне и вопрос о смерти Марины Мнишек. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910.

Лонгинов М. Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // Русский архив: Историко-литературный сборник. Вып. 1. 1865.

Лонгинов М. Княжна Тараканова. Эпизод из анекдотической хроники XVIII в. // Русский вестник: Журнал Литературный и

политический. 1859. Т. 24. Декабрь. Кн. 2.

Лотман Ю. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков: Б. и., 1962.

Лотман Ю. М. Карамзин. СПб.: Искусство, 1997.

Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.

Майорова О. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII — начало XX века. М.: ОГИ, 1999

Макарова Г. В. Патриотическое общественное движение в Королевстве Польском в 1830-х — начале 1860-х гг. // Меж двух восстаний: Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. М.: Индрик, 2016.

Мальцев Л. А. Картина Смутного времени и образ Марины Мнишек в поэме З. Красиньского «Агай-хан» // Балтийский филологический курьер. 2013. № 9.

Масалина Н. Андрей Петрович Рябушкин. М.: Искусство, 1966.

Масальский К. Ассамблеи при Петре Великом // Русский художественный листок. 1861. № 1.

Масленков И. В. Слобожанские корни К. Д. Флавицкого // Генеалогический вестник. 2020. Вып. 62.

Межов В. И. Puschkiniana: Библиографический указатель статей о жизни А. С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства. СПб.: Александровский лицей, 1886.

Мельников П. Княжна Тараканова и принцесса Владимирская. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1868.

Мочалова В. В. Образ Марины Мнишек в историографии и литературе // Studia polonica: К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М.: Индрик, 2002.

Муханов П. А. Подлинные свидетельства о взаимных отношениях России и Польши преимущественно во время самозванцев. М.: Тип. С. Селивановского, 1834.

Несколько данных для истории принцессы Таракановой // Русская беседа. 1859. № VI. Кн. 18.

Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников / Сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978.

Новохатко О. В. Россия. Частная переписка XVII века. М.: Памятники исторической мысли, 2018.

Нуссбаум М. Политические эмоции: Почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и

степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1832.

Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П. Коробанова. М.: Унив. тип., 1849.

ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 52, 54, 122, 149, 164.

Островский А. Н. Василиса Мелентьева // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. СПб.: Изд. кн. маг. Н. Г. Мартынова, 1885.

Очерки к Борису Годунову Александра Пушкина. СПб.: Б. и., 1842.

Памятные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой … // Русский архив. 1867. Вып. 1. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1866.

Петров П. Коренное изменение русского быта при Петре I. Черты жизни семейной и общественной в конце XVII и в начале XVIII века // Северное сияние. 1863. Т. 2.

Плотников Н. От «индивидуальности» к «идентичности» (история понятий персональности в русской культуре) // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91).

Плохий С. Потерянное царство. Поход за имперским идеалом и сотворение русской нации (с 1470 года до наших дней). М.: АСТ: CORPUS, 2021.

Полевой Н. А. История князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск. СПб.: Тип. Journal de St.-Pétersbourg, 1843.

Полезное чтение для детей. СПб.: В. Генкель, 1857.

Пушкин А. С. Борис Годунов // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: ГИХЛ, 1960.

Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Романы, Повести. М.: ГИХЛ, 1960.

Пушкин А. С. Капитанская дочка. М.: В. Г. Готье, 1891.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962.

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 34, 35, 120, 152, 153, 155, 179, 181, 187.

РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1867 г. Д. 220. Л. 2.

РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873 г. Д. 109. Л. 4, 9, 14, 15, 19, 36.

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «М». Д. 85. Л. 18, 19, 21, 28, 41, 49, 50, 52, 59, 67.

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Х». Д. 9. Л. 1, 3.

Рейтблат А. Фаддей Венедиктович Булгарин. Идеолог, журналист, консультант секретной полиции. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Рисунок XIX века: Каталог собрания Государственной

Третьяковской галереи. Т. 2. Кн. 1 / Авт. — сост. А. З. Антонова и др. М.: Сканрус, 2007.

Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии: В 12 вып. Вып. 3. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1884.

Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии: В 12 вып. Вып. 5. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1886.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. Т. 2. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1887.

Рольф М. Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

Русский художественный листок. 1860. № 23.

Русский художественный листок. 1861. № 33.

Русский художественный листок. 1862. № 23.

Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб.: Газета «Школа и жизнь», 1912.

[Р.] Калуга при Тушинском воре // Русский художественный листок. 1860. № 25.

Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: В 3 ч. Ч. 3. СПб: Тип. Спиридонова, 1866.

Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой, дочери г. фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева / Послесл., примеч. Е. Анисимова. СПб.: Художественная литература, 1992.

Сдвижков Д. А. Изобретение XIX века. Время как социальная идентичность // Изобретение века. Проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Сказания князя Курбского: В 2 ч. Ч. 1. История Иоанна Грозного / С предисл. Н. Устрялова. СПб.: Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1833.

Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. / С предисл. Н. Устрялова. СПб: Тип. Имп. Рос. акад., 1831–1834.

Смирнов И. П. Самозванство, или Ролевая революция // Место печати. 2001. № 13.

Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел: В 4 ч. Ч. 2. М.: Тип. Селивановского, 1819.

Сочинения Державина: В 7 т. Т. 1. СПб.: Тип. Импер. Академии наук, 1868.

Старобинский Ж. Слово «цивилизация» // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Стасов В. В. Верить ли? // Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952.

Стасов В. В. Выставка в Академии Художеств (1867); Двадцать пять лет русского искусства; Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894.

Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Вестник изящных искусств. 1884. Т. 2. Вып. 1.

Стасов В. В. Постановка «Бориса Годунова» Пушкина // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886: В 4 т. Т. 3. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1894.

Стасов В. В. Художественные произведения на сюжеты Пушкина // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886: В 4 т. Т. 1. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894.

Стасов В. В. Шаляпин в Петербурге // Федор Иванович Шаляпин: В 2 т. Т. 2. Статьи, высказывания. М.: Искусство, 1960.

Сто русских литераторов: издание книгопродавца А. Смирдина: В 3 т. Т. 2. СПб.: Тип. Бородина и К°, 1841.

Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977.

Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века: Очерки. М.: Искусство, 1956.

Терещенко А. В. Быт русского народа: В 7 т. СПб.: Тип. М-ва вн. дел, 1848.

Указатель Первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в Академии художеств в 1876 году. СПб.: Б. и., 1876.

Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1867.

Указатель художественных произведений Годичной выставки Академии художеств за 1860–1861 академический год. СПб.: Б. и., 1861.

Указатель художественных произведений Годичной выставки Академии художеств за 1861–1862 академический год. СПб.: Б. и., 1862.

Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: В 2 т. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2002.

Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994.

Устрялов Н. История царствования Петра Великого: В 6 т. Т. 1. Господство царевны Софии. СПб.: Тип. II-го Отделения Собств.

Его Имп. Вел. Канцелярии, 1858.

Ф. Б. [Булгарин Ф.] Древняя и новая русская любовь // Северная пчела. 1834. № 195.

Фалькович С. М. Сотрудничество русских и польских революционных демократов накануне восстания 1863–1864 гг. в Королевстве Польском // Польское Январское восстание 1863 года: Исторические судьбы России и Польши. М.: Индрик, 2014.

Фаминская Н. В. Войцех Герсон (1831–1901) — художник и педагог // Проблемы развития зарубежного искусства. Ч 2. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1994.

Франция XVI — первой половины XIX века. Собрание живописи: Каталог Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / Сост. И. Кузнецова, Е. Шарнова. М.: Красная площадь, 2001.

Фурман П. Р. Григорий Александрович Потемкин: Историческая повесть для детей: В 2 ч. Ч. 2. СПб.: А. Ф. Фариков, 1848.

Хант Л. Изобретение прав человека: История. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Хмыров М. Д. Марина Мнишек // Северное сияние. 1862. Т. 1.

Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: В 2 ч. Ч. 2. Часть биографическая. СПб.: Санктпетерб. акад. художеств, 1915.

Юдин А. В. Марина Мнишек глазами российских историков XVIII — начала XX в. // Шаги-Steps. 2016. Т. 2. № 4.

Чернышева М. «Княжна Тараканова» vs «Царевна Софья». Чувствительная феминизация истории в искусстве XIX века // Искусствознание. 2022. № 1.

Чернышева М. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3.

Чернышева М. А. Новый исторический нарратив в живописи XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018.

Чернышева М. А. Формирование популярной исторической культуры в России. Иллюстрации на сюжеты из отечественной истории в изданиях середины XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022.

Чернышева М. Законченная картина как концептуальный черновик. К вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. 2017. № 1.

Чернышева М. Картина в подарок императору. Символический аспект отношений Анатолия Демидова с Николаем I // Новое

литературное обозрение. 2018. № 6 (154).

Чернышева М. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: НП-Принт, 2016.

Чернышева М. Лирический историзм. Картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье» // Искусствознание. 2018. № 3.

Чернышева М. Марина, ведущая народ. Визуальный каламбур Адольфа Шарлеманя // Die Welt der Slaven. 2022. Vol. 67. № 2.

Чернышева М. Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года // Искусствознание. 2019. № 3.

Чернышева М., Ходорковская Е. Борис Годунов в искусстве эпохи Великих реформ: парадоксы репрезентаций // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 10. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020.

Чукчеева М. А. Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: Дис. … канд. искусствоведения (Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, Гос. ин-т искусствознания). СПб.; М., 2024.

Шайноха К. Исторические очерки. Варвара Радзивилл // Русская Мысль. 1884. № 10.

Шайноха К. Ядвига и Ягайло: В 2 т. Т. 2. СПб., М.: М. О. Вольф, 1882.

Шапошникова В. В. Еще раз о заглавии «Капитанской дочки» // Доклад на 331-м заседании Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН. URL: https://pushkinopen.imli.ru/texts/view/69 (дата обращения 10.01.2024).

Шенле А. Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование: В 2 т. Т. 2. СПб.: А. С. Суворин, 1903.

Allard S., de, Font-Réaulx D. et al. Delacroix. Paris: Musée du Louvre, 2018.

Altick R. D. Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760–1900, Columbus: Ohio State University Press, 1985.

Ashbrook W. Anna Bolena // The Musical Times. 1965. Vol. 106. № 1468.

Baliński M. Pamiętniki o królowej Barbarze żonie Zygmunta

Augusta. 2 t. Warszawa: nakład i druk J. Glücksberga, 1837–1840.

Bann S., Paccoud S. et al. L'Invention du passé. 2 t. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014.

Bann S. The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Ninetennth-Century Britain and France. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Batorska D. The Political Censorship of Jan Matejko // Art Journal. 1992. Vol. 51. № 1.

Bialostocki J. Art, Politics, and National Independence // Bulletin du Musee National de Varsovie. 1979. Vol. XX. № 2–3.

Blin de Sainmore A.-M.-H. Lettre de la duchesse de La Vallière à Louis XIV, précédée d'un abrégé de sa vie. Paris: Le Jay, libraire, rue S. Jacques, 1773.

Brzezińska A. Jadwiga of Anjou as the Image of a Good Queen in Late Medieval and Early Modern Poland // The Polish Review. 1999. Vol. XLIV. № 4.

Catalogue général: Exposition universelle de 1867 à Paris. Première partie (groupes I à V) contenant les oeuvres d'art. Paris: E. Dentu [s. d.].

Charazińska E., Jaroszewski T. S. Pokłosie wystawy monograficznej Józefa Simmlera // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1982. Vol. XXVI.

Chaudonneret M.-C. Historicism and «Heritage» in the Louvre, 1820–40: From the Musee Charles X to the Galerie d'Apollon // Art History. 1991. Vol. 14. № 4.

Chernysheva M. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 3.

Choiseul-Gouffier S. de. Barbe Radziwil: roman historique orné de deux portraits. 2 vols. Paris: Le Normant, 1820.

Chukcheeva M. Hidden Histories and Historical «Truth»: Konstantin Flavitsky's Princess Tarakanova of 1864 and How Art Helped Change the Understanding of Russian History // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2023. № 1. Vol. 22. URL: https://www.19thc-artworldwide.org/spring23/chukcheeva-on-konstantin-flavitsky-princess-tarakanova-of-1864 (дата обращения 20.08.2023).

Ciciora B. La Question du «genre historique» dans la peinture d'histoire polonaise entre 1830 et 1860 // L'Invention du passé. 2 t. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014.

Clément Ch. Exposition universelle. Beaux-arts // Journal des débats politiques et littéraires. 1867. 28 août.

Davies N. God's Playground. A History of Poland. 2 vols. New York: Columbia University Press, 2005.

De Maistre X. La Jeune Sibérienne // Oeuvres complètes de Xavier de Maistre. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1880.

Deneer E. Painting the «vie privée of Our Forefathers»: The Dutch and Flemish Schools as Models in the Formulation of New Visions of the Past in Early Nineteenth-Century Painting // Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century. Historicism, Postmodernism, and Internationalism. New York; London: Routledge, 2022.

Diderot D. Éloge de Richardson, auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson // Oeuvres complètes de Diderot. 20 vols. Vol. 5. Paris: Garnier frères, 1875.

Durant H. Exposition universelle de 1867. Études et souvenirs. Beaux-arts. Peinture // Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses. 1867. Le Havre: Impr. Lepelletier, 1868.

Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Feliński A. Barbara Radziwiłłówna: tragedja w pięciu aktach / wstęp M. Szyjkowski. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1929.

Félinsky A. Barbara Radziwill // Chefs-d'oeuvre du théâtre polonais. Félinsky, Wenzyk, Niemcovitz, Oginsky, Mowinsky, Kochanowsky. Paris: Ladvocat, 1823.

Gautier H. Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867. Paris: Ch. Delagrave et Cie, 1867.

Gordon C. The Illustration of Sir Walter Scott: Nineteenth-Century Enthusiasm and Adaptation // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1971. Vol. 34.

Harris N., ed. The Literary Remains of Lady Jane Grey: With a Memoir of Her Life. London: Harding, Triphook and Lepard, 1825.

Haskell F. History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past. New Haven: Yale University Press, 1993.

Helmers R. Not Russian enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester press, 2014.

Hyde M. Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

Hyde M., Milam J. Introduction: Art, Cultural Politics and the Woman Question // Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. London: Routledge, 2003.

Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów polskich ksiąg dwanaście. 5 t. T. 3. Ks. IX, X. Kraków: Druk. «Czasu» W. Kirchmayera, 1868.

Kaczanowska M. Aleksander Lesser: rysownik historii polskiej // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1965. Vol. 9.

Kremer J. O tryptyku z wystawy archeologicznéj krakowskiéj i

kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu. Wilno: Drukarnia A. H. Kirkor, 1859.

Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. 17 t. T. 13. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1875.

Lebet-Minakowska A. Z Polski do Odessy — Z Odessy do Polski. Roman Chojnacki i Stanisław Chlebowski // Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne. Białystok — Odessa, 2021.

Legrand d'Aussy P.-J. Histoire de la vie privée des Français depuis l'origine de la nation jusqu'à nos jours. 3 vols. Vol. 1. Paris: Imprim. de Ph. D. Pierres, 1782.

Łuszczkiewicz W. O treści i znaczeniu artystycznem ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza. Kraków: Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868.

Mainardi P. Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven, London: Yale University Press, 1987.

Michelet J. Histoire de la Révolution française. 7 vols. Vol. 6. Paris: Chamerot, 1853.

Montfaucon B. de. Les monumens de la monarchie françoise. 5 vols. Vol. 5. Paris: J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729–1733.

Nochlin L. Women, Art, and Power // Nochlin L. Women, Art, and Power: and Other Essays. New York: Routledge, 2018.

Ostrowski J. K. Art in the Service of an Oppressed Nation: Introduction to the History of Polish Painting in the Nineteenth Century // The Naked Soul: Polish Fin-De-Siècle Paintings from the National Museum, Poznań. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1993.

Paccoud S. «L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures». Succès et diffusion du «genre historique» en Europe // L'Invention du passé. 2 t. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014.

Paccoud S. The «Historical Genre» as an International Style: The Influence of Paul Delaroche on Józef Simmler and Polish History Painters // European History Painting of the 19th Century: Mutual Connections, Common Themes, Differences. Cracovie: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010.

Paperno I. What Can Be Done with Diaries? // The Russian Review. 2004. Vol. 63. № 4.

Poezye Adama Mickiewicza. 4 t. T. 1. Kraków: Księgarnia G. Gebethnera, 1899.

Poprzęcka M. Czas wyobrażony: o sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1986.

Poprzęcka M. Józef Simmler — un académique romantique // Bulletin du Musée National de Varsovie. 1980. Vol. XXI. № 1.

Poprzęcka M. Polish Painting between Historicism and Modernism // Poland — China: Art and Cultural Heritage. Kraków: Jagiellonian University Press, 2011.

Przeździecki A. Jagiellonki Polskie W XVI Wieku. 5 t. Kraków: Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868–1878.

Przezdziecki A. Życie domowe Jadwigi i Jagiełły z regestrów skarbowych: z lat 1388–1417. Warszawa: W Drukarni Gazety Codziennej, 1854.

Ragauskienė R. Barbora Radvilaitė. Vilnius: Vaga, 1999.

Rastawiecki E. Wit Stwosz, jego pobyt w Norymberdze i przygody tamże doznane // Biblioteka Warszawska. Warszawa, 1860.

Robaut A., Chesneau E. L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies. Paris: Charavay frères, 1885.

Siegfried S. Femininity and the Hybridity of Genre Painting // Studies in the History of Art. 2007. Vol. 72.

Smyth P. Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama // Oxford Art Journal. 2011. Vol. 34. № 1.

Strickland A., ed. Letters of Mary Queen of Scots and Documents Connected with her Personal History. 2 vols. London: Henry Colburn, 1842.

Tardieu A. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Paris: Imp. de Pillet, 1831.

Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Ther Ph. Center Stage. Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.

Thoré T. Exposition universelle de 1867 // Salons de W. Bürger. 1861 à 1868: 2 vols. Vol. 1. Paris: Renouard, 1870.

Toussaint H., Rioux J.-P. et al. La Liberté guidant le peuple de Delacroix. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 1982.

Veyran L. de. Un Peintre polonais, Joseph Simmler // L'Art. 1883. T. XXXII. № 424 (11 février).

Vishnevskaya P. Antisemitism and the Construction of French National Mythology during the Dreyfus Affair: The Case of «Psst…!» (1898–1899) by Jean-Louis Forain and Caran d'Ache: MA Thesis (Central European University). Vienna, 2023.

Wincenty P. Wit Stwosz. Wiedeń: Druk. Uniw. L. K. Zamarskiego, 1857.

Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2. № 2.

Wood M. A. E., ed. Letters of Royal and Illustrious Ladies from the Twelfth Century to the Close of Mary's Reign. 3 vols. London: Henry Colburn, 1846.

Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855 // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. № 2.

Zgórniak M. Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.

Zielińska J. Wojciech Gerson 1831–1901 // Bulletin du Musée National de Varsovie. 1978. Vol. XIX. № 1–2.

Żygulski Z. Dzieje zbiorów puławskich: Świątynia Sybilli i Dom Gotycki. Kraków: Fundacja Książąt Czartoryskich, Muzeum Nawiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 2009.

Żygulski Z. Princess Isabel and the Czartoryski Museum // The Connoisseur. 1973. Vol. 182. № 731.

Список иллюстраций

1. Флери-Франсуа Ришар. *Мадам де Лавальер, кармелитка*. 1805. Дерево, масло. 63 × 47. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

2. Поль Деларош. *Казнь Джейн Грей*. 1833. Холст, масло. 246 × 297. Лондон, Национальная галерея

3. Поль Деларош. *Дети Эдуарда*. 1830. Холст, масло. 181 × 215. Париж, Лувр

4. Флери-Франсуа Ришар. *Валентина Миланская, оплакивающая смерть своего супруга*. 1802. Холст, масло. 55,1 × 43,2. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Фотографы: Л. Г. Хейфец, А. М. Кокшаров

5. *Самозванец и Марина Мнишек в саду Самборского замка.* Ил. в книге: *Булгарин Ф.* Димитрий Самозванец. Ч. 3. СПб., 1830

6. *Сцена у фонтана.* Лист из альбома: Очерки к Борису Годунову Александра Пушкина. СПб., 1842

7. *Марина с отцом в своем замке.* Ил. в книге: *Гурьянов И. Г.* Марина Мнишек, княжна Сендомирская, жена Димитрия Самозванца. Ч. 2. М., 1831

8. *Марина спасается с Заруцким по реке Яик.* Ил. в книге: *Гурьянов И. Г.* Марина Мнишек, княжна Сендомирская, жена Димитрия Самозванца. Ч. 4. М., 1831

9. *Сад при доме Мнишека.* Лист из альбома: Борис Годунов. Рисунки декораций к трагедии А. С. Пушкина. СПб., 1870

10. *Замок воеводы Мнишека в Самборе.* Лист из альбома: Борис Годунов. Рисунки декораций к трагедии А. С. Пушкина. СПб., 1870

11. *Юлия Платонова в роли Марины Мнишек и Осип Палечек в роли кардинала Рангони.* Мариинский театр. 1873–1874. Фотография. Санкт-Петербург, Государственный музей театрального и музыкального искусства

12. Адольф Шарлемань. *Марина, возбуждающая калужан к мести.* Ил. в журнале: Северное сияние. 1862

13. Эжен Делакруа. *Свобода, ведущая народ.* 1830. Холст, масло. 260 × 325. Париж, Лувр

14. Оноре Домье. *Последний совет бывших министров.* 1848. Литография. 21,6 × 26,9. Вашингтон, Национальная художественная галерея

15. *Дом мещанина Коробова, где скрывалась Марина*. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1860. № 23

16. *Маринина башня в Коломне.* Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1862. № 23

17. Сергей Грибков. *Марина Мнишек с отцом.* 1880-е. Бумага, тушь, перо. 21 × 13,2. Москва, Государственная Третьяковская Галерея

18. Михаил Клодт. *Марина Мнишек с отцом под стражей в Ярославле.* 1883. Холст, масло. 83 × 112. Вологда, Областная картинная галерея

21. Адольф Шарлемань. *Ассамблея времен Петра Великого* в С.-Петербурге. Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1861. № 1

22. Репродукция с картины Станислава Хлебовского *Ассамблея при Петре I* (1858. Холст, масло, 113 × 176. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей). Воспр. в журнале: Северное сияние. 1863

24. Адольф Шарлемань. *К повести Пушкина «Капитанская дочка».* Ил. в журнале: Русский художественный листок. 1861. № 33

25. Николай Уткин. *Императрица Екатерина II на прогулке в парке Царского Села.* 1827. Офорт, гравюра резцом. С картины Владимира Боровиковского. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Фотографы: Л. Г. Хейфец, А. М. Кокшаров

26. *Екатерина II, сидящая в Царскосельской Камероновой галерее.* Воспр. в: *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. Вып. 3. СПб., 1884

27. *Она вас любит как этих детей.* Воспр. в: *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. Вып. 5. СПб., 1886

28. Тарас Шевченко. *Екатерина заговаривает со стоящим в карауле Суворовым.* Ил. в книге: *Полевой Н. А.* История князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск. СПб., 1843

29. *Екатерина II забавляет сказкой малолетнюю княжну Голицыну.* Ил. в книге: Полезное чтение для детей. СПб., 1857

30. Карл Брюллов (?) *Екатерина II за туалетным столиком.* Ил. в книге: Сто русских литераторов. Т. 2. СПб., 1841

31. Лев Белоусов. *Праздник в Таврическом дворце.* Ил. в книге: История царствования императрицы Екатерины II. Для чтения юношества. Ч. 2. СПб., 1844

32. *Праздник в Таврическом дворце.* Ил. в издании: *Золотов В. А.* История России в картинах. Вып. 8. СПб., 1871

33. Ян Матейко. *Димитр из Горая не позволяет Ядвиге покинуть Краковский замок*. 1881. Дерево, масло. 46 × 38. Варшава, Национальный музей

34. Александр Лессер. *Ядвига наблюдает за въездом Ягайло в Краковский замок.* 1853–1854. Холст, масло. 53 × 42. Краков, Вавельский замок

35. Йозеф Зимлер. *Присяга польской королевы Ядвиги.* 1867. Холст, масло. 289,5 × 214,6. Варшава, Национальный музей

36. Йозеф Зимлер. *Смерть Варвары Радзивилл.* 1860. Холст, масло. 205 × 234. Варшава, Национальный музей

37. Йозеф Зимлер. *Катерина Ягеллонка в тюрьме Грипсхольм.* 1859. Холст, масло. 80 × 96. Варшава, Национальный музей

38. Ян Матейко. *Станчик.* 1862. Холст, масло. 88 × 120. Варшава, Национальный музей

39. Войцех Герсон. *Сигизмунд вдовец.* 1866. Холст, масло. 94 × 107. Лодзи, Музей искусств

40. Ян Матейко. *Смерть королевы Варвары Радзивилл.* Бумага, карандаш. 32,7 × 20,8. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

41. Ян Матейко. *Закованная Польша.* 1864. Холст, масло. 158 × 232. Краков, Музей Чарторыйских

42. Ян Матейко. *Слепой Вит Ствош с внучкой.* 1865. Холст, масло. 155,5 × 140. Варшава, Национальный музей

43. Станислав Хлебовский. *Последние минуты жизни Вита Ствоша.* 1862. Холст, масло. 130 × 103. Частная коллекция

44. Репродукция XIX века с работы Яна Матейко *Ян Кохановский над телом дочери Уршулы* (1862)

45. Репродукция XIX века с картины Станислава Хлебовского *Ян Кохановский оплакивает смерть своей дочери Уршулы* (1873. Холст, масло. 160 × 140. Париж, Музей д'Орсе)

46. Репродукция XIX века с картины Константина Флавицкого *Княжна Тараканова* (1864. Холст, масло. 245 × 187. Москва, Государственная Третьяковская галерея)

47. Репродукция XIX века с картины Григория Седова *Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву* (1875. Холст, масло. 137 × 172. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей).

notes

Примечания

1

Nochlin L. Women, Art, and Power // Nochlin L. Women, Art, and Power: and Other Essays. New York: Routledge, 2018. P. 2.

2

Hyde M., Milam J. Introduction: Art, Cultural Politics and the Woman Question // Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. London: Routledge, 2003; *Hyde M.* Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

3

Нуссбаум М. Политические эмоции: Почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 50–67; *Хант Л.* Изобретение прав человека: История. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 32, 36–77, 102.

4

«Ношение траура по погибшим повстанцам было специфически женской формой политического протеста в польском движении». В 1863 году в перешедших под его управление западных губерниях Муравьев запретил эту массовую практику как «преступную манифестацию» (*Долбилов М. Д.* Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики в Северо-Западном крае в 1863–1865 гг. // Ab Imperio. 2001. № 1–2. С. 239).

5

О понятии цивилизации как вбирающем в себя идею галантности см.: *Старобинский Ж.* Слово «цивилизация» // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 124–125.

Ассман А. Европейская мечта. Переизобретение нации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Там же. С. 151, 163.

Там же. С. 126, 142, 201.

9

Предки Флавицкого были родом из Харькова и его окрестностей на Слобожанщине, когда-то заселенной в значительной степени переселенцами из Речи Посполитой в Россию (*Масленков И. В.* Слобожанские корни К. Д. Флавицкого // Генеалогический вестник. 2020. Вып. 62.). Сейчас Харьковская область — территория Украины. Можно говорить об украинских и польских корнях Флавицкого. Но сам он родился в Москве, учился и работал в Петербурге (несколько лет провел в Италии). Поэтому я буду называть его русским художником, как Зимлера — польским, хотя он родился в семье немцев, перебравшихся в Варшаву.

10

В соответствии с темой книги я буду обращаться в основном к живописи Царства Польского, которой, разумеется, не ограничивается польская живопись XIX века. В искусстве польских земель, не входивших в состав Российской империи, невозможно не уделить внимания работам Матейко как самого талантливого и знаменитого польского художника своего поколения.

11

Долбилов М. Д. Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики; *Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 22–23, 80–81, 118–119; *Плохий С.* Потерянное царство. Поход за имперским идеалом и сотворение русской нации (с 1470 года до наших дней). М.: АСТ: CORPUS, 2021. С. 109, 119.

«Поляки обладали аристократией и элитой, с которой трудно было говорить свысока» (Там же. С. 108). «Если, например, в военной сфере гегемония Петербурга была гарантирована вооруженными силами, то разница в экономическом и культурном развитии, даже с точки зрения императорских чиновников, часто была здесь не в пользу центра» (*Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга. С. 33–34).

13

О семантике «современного» как «просвещенного» и как «современного Европе» в России XIX см.: *Сдвижков Д. А.* Изобретение XIX века. Время как социальная идентичность // Изобретение века. Проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

14

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987. С. 276–277. О вероятных литературных источниках этого пассажа см. дальше в этой главе (с. 46–47).

15

Об этом литературном паломничестве и его значении в русской культуре см.: *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 170–180.

16

Michelet J. Histoire de la Révolution française. 7 vols. Vol. 6. Paris: Chamerot, 1853. P. 217–218. О значении этого музея для нового поколения историков см.: *Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 250–252.

17

Чарльз Альфред Стотард, английский художник и антиквар, главным делом жизни которого стала зарисовка и публикация национальных памятников (*Bann S.* The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Ninetennth-Century Britain and France. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 65).

18

Барон Проспер де Барант о коллекции музея Клюни (Ibid. P. 85).

19

«Карамзин кладет в основу своих убеждений мысль о том, что именно обыкновенный … человек и есть человек в подлинном значении этого слова <…> Человек, сознающий себя далеким от совершенства, по мнению Карамзина, будет чужд и суровости и фанатизма, столь часто сопутствующих добродетели и героизму <…> Культурный прогресс и нравственное совершенство, с ним связанное, состоят не в создании идеального человека … а в росте терпимости, „совместимости“ с другими людьми» (*Лотман Ю. М.* Карамзин. СПб.: Искусство, 1997. С. 212, 213).

Bann S., Paccoud S. et al. L'Invention du passé. 2 t. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014. Annexes. Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850. P. 283, 284.

21

Франция XVI — первой половины XIX века. Собрание живописи: каталог Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / Сост. И. Кузнецова, Е. Шарнова. М.: Красная площадь, 2001. С. 406–408.

Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2. № 2. P. 116; *Haskell F.* History and Its Images. P. 201; *Bann S., Paccoud S. et al.* L'Invention du passé. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014. P. 16–17; *Deneer E.* Painting the «vie privée of Our Forefathers»: The Dutch and Flemish Schools as Models in the Formulation of New Visions of the Past in Early Nineteenth-Century Painting // Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century. Historicism, Postmodernism, and Internationalism. New York; London: Routledge, 2022. P. 33–34.

23

Chaudonneret M.-C. Historicism and «Heritage» in the Louvre, 1820–40: From the Musee Charles X to the Galerie d'Apollon // Art History. 1991. Vol. 14. № 4. P. 509.

24

Об «историческом жанре» см., например: *Bann S., Paccoud S. et al.* L'Invention du passé; *Чернышева М.* Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3.

25

Об историческом жанре в России см.: *Чернышева М.* Композиции Поля Деларош из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: НП-Принт, 2016; *Чернышева М.* Законченная картина как концептуальный черновик. К вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. 2017. № 1; *Чернышева М.* Лирический историзм. Картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье» // Искусствознание. 2018. № 3; *Chernysheva M.* Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 3; *Чукчеева М. А.* Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: Дис. … канд. искусствоведения (Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, Гос. ин-т искусствознания). СПб.; М., 2024.

Лилти А. Публичные фигуры: изобретение знаменитости, 1750–1850. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; Независимый альянс, 2018. С. 6, 21.

27

Подробно об этом см.: *Deneer E.* Painting the «vie privée of Our Forefathers».

28

Montfaucon B. de. Les monumens de la monarchie françoise. 5 vols. Vol. 5. Paris: J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729–1733. Au lecteur (N. p.).

Haskell F. History and Its Images. P. 133–138, 242, 281.

30

Legrand d'Aussy P.-J. Histoire de la vie privée des Français depuis l'origine de la nation jusqu'à nos jours. 3 vols. Vol. 1. Paris: Imprim. de Ph. D. Pierres, 1782. P. V.

31

Очерки опубликованы в сборнике: *Корнилович А. О.* Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественнаго, на 1825 год. СПб.: Тип. Департамента народнаго просвещения, 1824.

Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1832.

33

Przezdziecki A. Życie domowe Jadwigi i Jagiełły z regestrów skarbowych: z lat 1388–1417. Warszawa: W Drukarni Gazety Codziennej, 1854.

Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1862; *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Тип. В. Грачева и К °, 1869.

Терещенко А. В. Быт русского народа: В 7 т. СПб.: Тип. М-ва вн. дел, 1848.

Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа XVI–XVII столетий. СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1860.

Древности Российского государства: В 6 т. М.: Тип. Александра Семена, 1849–1853.

Пояснения к репродукциям составлены Иваном Снегиревым и Александром Вельтманом.

То же относится и к другому сборнику цветных литографий, появившемуся одновременно с «Древностями Российского государства». Это публикация коллекции Павла Коробанова (Карабанова), ценнейшего частного собрания русских древностей, начатого еще в последние годы XVIII столетия и доступного для интересующихся в московском доме владельца (Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П. Коробанова. М.: Унив. тип., 1849). Этот «Русский музей» современники именовали также второй Оружейной палатой. После смерти Коробанова, завещавшего свои сокровища Николаю I, они поступили в разные государственные учреждения, частично в Оружейную палату.

Żygulski Z. Princess Isabel and the Czartoryski Museum // The Connoisseur. 1973. Vol. 182. № 731. P. 22.

Ibid. P. 18.

Żygulski Z. Dzieje zbiorów puławskich: Świątynia Sybilli i Dom Gotycki. Kraków: Fundacja Książąt Czartoryskich, Muzeum Nawiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 2009. S. 153–155.

Haskell F. History and Its Images. P. 243–246.

Żygulski Z. Princess Isabel and the Czartoryski Museum. P. 20–21; *Żygulski Z.* Dzieje zbiorów puławskich. S. 156–158.

45

О влиянии романов Скотта и графических иллюстраций к ним на новую историческую картину см.: *Wright B. S.* Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855 // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. № 2.

46

Diderot D. Éloge de Richardson, auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson // Oeuvres complètes de Diderot. 20 vols. Vol. 5. Paris: Garnier frères, 1875. P. 212–213, 221.

47

Классическую иерархию жанров в живописи Дидро тоже ставил под сомнение: «Но, даже оставляя за названиями общепринятые понятия, я все же утверждаю, что жанровая живопись сталкивается с неменьшими трудностями, чем живопись историческая, что она требует столько же ума, воображения, даже поэзии…» (*Дидро Д.* Опыт о живописи // Дидро Дени. Салоны: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 234).

Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб.: Газета «Школа и жизнь», 1912. С. 230.

49

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. С. 16–21, 64, 236; *Долинин А. А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988. С. 182–197, 227–228.

Choiseul-Gouffier S. de. Barbe Radziwil: roman historique orné de deux portraits. 2 vols. Paris: Le Normant, 1820.

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. С. 77–78.

52

Сергей Аксаков, поклонник Загоскина, находил, что в «Юрии Милославском» удачно выписано все, кроме «тех мест, где дело идет о любви», а также, что «любовь всегда была самою слабою стороною в романах Загоскина» (*Аксаков С.* Биография М. Н. Загоскина. М.: Университетская типография, 1853. С. 23, 43). При первой публикации «Юрия Милославского» в Англии (1833) английский издатель переделал («улучшил») перевод романа там, где он слишком отклонялся от вальтерскоттовской модели и вкусов современного европейского читателя, и, помимо прочего, усилил любовную линию повествования. Кроме того, был ослаблен неумеренный патриотический и националистический пафос романа, строящийся на возвеличивании русских и уничижении поляков (*Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. С. 81–84).

Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting. P. 286.

Разумеется, старинные эго-документы далеко не всегда отмечены той приватностью и индивидуальностью, к которой привыкает культура XIX века.

55

Есть исследования о генезисе жанра дневника из записей типа расходных книг (*Paperno I.* What Can Be Done with Diaries? // The Russian Review. 2004. Vol. 63. № 4. P. 562–563). Это наглядный пример тесной связи и преемственности между частным как повседневным-хозяйственным и частным как приватным-личным.

Сам жанр дневника нередко ассоциируется с женским времяпрепровождением (*Paperno I.* What Can Be Done with Diaries? P. 566). У первых издателей писем как исторических документов присутствовал особый интерес к женской корреспонденции (*Новохатко О. В.* Россия. Частная переписка XVII века. М.: Памятники исторической мысли, 2018. С. 94).

57

В кратком жизнеописании Лавальер, предваряющем «ее» письмо, Блен де Сенмор замечает, что в «Размышлениях о милосердии Бога», написанных в монастыре, Луиза сравнивает себя с Магдалиной, прося прощения у Всевышнего за прегрешения прошлой жизни. Он уточняет, что Лебрен воспользовался этим сравнением, работая над алтарной картиной для кармелитского аббатства, и помещает репродукцию картины в своей брошюре (*Blin de Sainmore A.-M.-H.* Lettre de la duchesse de La Vallière à Louis XIV, précédée d'un abrégé de sa vie. Paris: Le Jay, libraire, rue S. Jacques, 1773. P. 37).

Harris N., ed. The Literary Remains of Lady Jane Grey: With a Memoir of Her Life. London: Harding, Triphook and Lepard, 1825.

59

Baliński M. Pamiętniki o królowej Barbarze żonie Zygmunta Augusta. 2 t. Warszawa: Nakład i druk J. Glücksberga, 1837–1840. В 1860-е бóльшую часть сохранившихся писем Варвары опубликовал Пшездзецкий в многотомном сборнике корреспонденции и прочих документов, касающихся семьи и двора Сигизмунда II Августа и его отца, а также других польских Ягеллонов XVI века: *Przeździecki A.* Jagiellonki Polskie w XVI wieku. 5 t. Kraków: Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868–1878.

Strickland A., ed. Letters of Mary Queen of Scots and Documents Connected with her Personal History. 2 vols. London: Henry Colburn, 1842. Огромная часть корреспонденции Марии Стюарт и документов, ее касающихся, попала в Россию в коллекции Петра Дубровского. В качестве сотрудника Коллегии иностранных дел он находился во Франции во время Великой революции и скупал рукописи и миниатюры из разоряемых тогда архивов. Позже письма Марии Стюарт собирал князь Александр Лобанов-Ростовский. Издание Агнес Стрикленд включало документы, предоставленные им. Сам Лобанов-Ростовский предпринял более обширную публикацию корреспонденции Марии.

Wood M. A. E., ed. Letters of Royal and Illustrious Ladies from the Twelfth Century to the Close of Mary's Reign. 3 vols. London: Henry Colburn, 1846.

62

Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел: В 4 ч. Ч. 2. М.: Тип. Селивановского, 1819. С. 349–354, 359–361, 373–374; *Муханов П. А.* Подлинные свидетельства о взаимных отношениях России и Польши преимущественно во время самозванцев. М.: Тип. С. Селивановского, 1834. С. 237–246.

63

Устрялов Н. История царствования Петра Великого: В 6 т. Т. 1. Господство царевны Софии. СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии, 1858. С. 382–384.

64

Записки, оставшиеся по смерти княгини Натальи Борисовны Долгорукой … // Друг юношества. 1810. Январь. М.: Университетская тип., 1810. Более полная публикация: Памятные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой … // Русский архив. 1867. Вып. 1. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1866.

Записки императрицы Екатерины II. London: Trübner & C°, 1859.

Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. London: Trübner & C°, 1859.

Плотников Н. От «индивидуальности» к «идентичности» (история понятий персональности в русской культуре) // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91). С. 71–73.

Chaudonneret M.-C. Historicism and «Heritage» in the Louvre. P. 507.

69

В Англии волна сюжетного иллюстрирования истории поднимается уже в XVIII столетии.

О месте графических иллюстраций в российском опыте визуализации истории см.: *Чернышева М. А.* Формирование популярной исторической культуры в России. Иллюстрации на сюжеты из отечественной истории в изданиях середины XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022.

71

Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting.

Ibid. P. 284.

Чернышева М. А. Новый исторический нарратив в живописи XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018.

О том, что и в поведенческой практике, и в искусстве XIX века востребованная в прежние эпохи семантическая определенность жестов, мимики, интонаций сменяется их большей сдержанностью, смысловой размытостью, зыбкостью, неуловимостью, см.: *Smyth P.* Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama // Oxford Art Journal. 2011. Vol. 34. № 1.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 303.

76

Салтыков-Щедрин имеет в виду картину Ге «Тайная вечеря» (Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников / Сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. С. 59–60).

77

В «историческом жанре» иногда проступает нечто от портрета. Об истоках новой исторической живописи в жанре группового портрета см.: *Wind E.* The Revolution of History Painting. P. 120–122.

На материале XVIII века Линн Хант подчеркивает особую роль женской образности (из сентиментальных эпистолярных романов и портретной живописи) в развитии персонального и социального опыта эмпатии, который, в свою очередь, дал толчок к осмыслению и отстаиванию прав человека (*Хант Л.* Изобретение прав человека. История. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 36–77, 102). Анализируя оперу Вольфганга Амадея Моцарта «Свадьба Фигаро», Марта Нуссбаум показывает, что сердечное, добродушное и дружелюбное поведение женских персонажей выступает здесь аллюзией на прогрессивную политику согласия, справедливости и равенства. Мужские же персонажи оперы озабочены соперничеством, статусом и сословной иерархией, и это, согласно Нуссбаум, оставляет их на стороне старого режима (*Нуссбаум М.* Политические эмоции: Почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 50–67).

79

Гробница герцогов Орлеанских, включающая скульптуру Валентины, герцогини Орлеанской, была выполнена итальянскими мастерами в 1502–1512 годах по заказу Людовика XII, ее внука.

Гейне Г. Письма из Берлина // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1958. С. 57. Об особом успехе романов Скотта у женщин и в Западной Европе, и в России см.: *Долинин А.* История, одетая в роман. С. 130–133. О внимании английских историков уже в XVIII веке к женской аудитории см.: *Bann S., Paccoud S. et al.* L'Invention du passé. T. 2. P. 17.

81

Стасов В. В. Верить ли? // Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 143.

Hyde M. Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006. P. 91–94, 103–104. О женственных аспектах образности и репутации жанровой живописи во Франции XVIII века см. также: *Siegfried S.* Femininity and the Hybridity of Genre Painting // Studies in the History of Art. 2007. Vol. 72. P. 16, 24, 31–34.

83

Ас. Б. [Вяземский П. А.] Северная Лира на 1827 год // Московский телеграф. 1827. Ч. XIII. № 3. Февраль. С. 245.

Белинский В. Г. Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. Басурман. Сочинение И. Лажечникова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 4. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1901. С. 41.

Устрялов Н. Предисловие // Сказания князя Курбского: В 2 ч. Ч. 1. История Иоанна Грозного. СПб.: Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1833. С. XVIII.

Там же. С. XX.

Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. // Одиссей: Человек в истории. 1990. М.: Наука, 1990.

В Московском государстве, напротив, понятие «вольность» и проявление индивидуального наделялось негативным смыслом (*Ананьев В. Г.* «Трудности перевода»: Речь Посполитая и Московское царство на рубеже XVI–XVII веков. К вопросу об особенностях политической культуры // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2008. № 1 (3). С. 65).

89

Плохий С. Потерянное царство. Поход за имперским идеалом и сотворение русской нации (с 1470 года до наших дней). М.: АСТ: CORPUS, 2021. С. 109.

Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. / С предисл. Н. Устрялова. СПб: Тип. Имп. Рос. акад., 1831–1834. Еще раньше были опубликованы некоторые письма Марины: Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел: В 4 ч. Ч. 2. М.: Тип. Селивановского, 1819. № 170, 171, 173, 178, 187. С. 349–354, 359–361, 373–374.

91

Душенко К. В. «Прекрасная полька» в русской культуре // Цитата в пространстве культуры: Из истории цитат и крылатых слов. М.: РАН, 2019. С. 455.

Мочалова В. В. Образ Марины Мнишек в историографии и литературе // Studia polonica: К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М.: Индрик, 2002. С. 379; *Юдин А. В.* Марина Мнишек глазами российских историков XVIII — начала XX в. // Шаги-Steps. 2016. Т. 2. № 4. С. 65–67.

Хотя тот факт, что Марина была в Москве венчана на царство, давал ей основания настаивать на своей персональной легитимности.

В глазах православного русского народа приверженность католической вере могла приравниваться не только к ереси, но и к безбожию.

Новохатко О. В. Россия. Частная переписка XVII века. М.: Памятники исторической мысли, 2018. С. 15.

96

Письма за январь и март 1609 года // Собрание государственных грамот и договоров. № 171, 178. С. 350–352, 360–361.

«Гордость» в русской культуре этого времени могла иметь негативные коннотации.

Булгарин Ф. Марина Мнишек, супруга Димитрия Самозванца // Сочинения Фаддея Булгарина: В 12 ч. Ч. 1. СПб.: Тип. Александра Смирдина, 1830. С. 54, 58, 91.

Рейтблат А. Фаддей Венедиктович Булгарин. Идеолог, журналист, консультант секретной полиции. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 167.

100

В последнем, одиннадцатом томе его эпохального труда «История государства Российского».

101

Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 293, 295.

102

Пушкин А. С. Борис Годунов // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: ГИХЛ, 1960. С. 260.

103

Сейчас Самбор находится на территории Украины.

Пушкин А. С. Борис Годунов. С. 262.

105

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. С. 108–111.

106

Этот год указан в первом издании драмы, которое появилось уже в конце декабря 1830-го. Но и на бумаге и в реальности это было почти годом позже публикации «Дмитрия Самозванца» Булгарина.

107

Булгарин Ф. Димитрий Самозванец: В 4 ч. Ч. 3. СПб.: А. Смирдин, 1830.

108

Очерки к Борису Годунову Александра Пушкина. СПб.: Б. и., 1842. Л. XII. Последующие изображения этой сцены: репродукция рисунка Николая Негадаева (Негодаева) «Сцена у фонтана» (Всемирная иллюстрация. 1870. Т. 4. № 98. С. 776); тоновая литография по рисунку Клавдия Лебедева «Самозванец и Марина Мнишек» (Альбом памяти А. С. Пушкина. М.: В. Н. Иванов, 1880).

109

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. С. 124–125.

Булгарин Ф. Димитрий Самозванец. Ч. 1. С. XXII, XXV.

111

Гурьянов И. Г. Марина Мнишек, княжна Сендомирская, жена Димитрия Самозванца: В 4 ч. Ч. 2. М.: Тип. А. Семена, 1831.

Там же. Ч. 4.

113

В России до конца XIX столетия оперные театры были государственными, поэтому постановка опер на большой сцене требовала согласования с дирекцией Императорских театров.

Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 249–253; *Лащенко С. К.* Опера Мусоргского «Борис Годунов» на пути к сцене Мариинского театра (1874): факты, герои, версии // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 79, 85–88, 106–109, 111–117.

115

Кэрил Эмерсон справедливо замечает, что пушкинская Марина «слишком тонко нарисована и слишком неромантична» для конвенциональной оперной роли. Но трудно согласиться с Эмерсон в том, что у Пушкина Марина — «циническая пародия на традиционную романтическую героиню» (*Emerson C.* Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 172). Циничность пушкинской Марины не значит, что образ ее пародийный. Таков он, скорее, у Мусоргского.

Гозенпуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы: В 19 т. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 344, 346, 350.

Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века: Очерки. М.: Искусство, 1956. С. 139.

С рубежа XIX–XX веков, когда Николай Римский-Корсаков осуществил свои редакции «Бориса Годунова», а Федор Шаляпин начал исполнять партию царя, опера уже покойного Мусоргского, наконец, стала репертуарной, прочно вошла в программы российских и зарубежных музыкальных театров. А «Борис Годунов» Пушкина так и не стал репертуарным произведением для драматического театра.

119

Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство. С. 118.

120

Стасов В. В. Постановка «Бориса Годунова» Пушкина // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886: В 4 т. Т. 3. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1894. Стб. 364–365.

121

Там же. Стб. 366.

122

Борис Годунов. Рисунки декораций к трагедии А. С. Пушкина. СПб.: Тип. Ильина, 1870.

123

Эти фотографии сделаны или в 1874 году, при первой постановке «Бориса Годунова» в Мариинском, или в 1873-м, при исполнении там же трех сцен из оперы в бенефис главного режиссера Мариинского Геннадия Кондратьева.

124

Он был внуком французского скульптора-декоратора Жана-Батиста Боде, приехавшего в Санкт-Петербург в 1750-е и прозванного Шарлеманем. Подробнее о творчестве Адольфа Шарлеманя см.: *Чернышева М.* Марина, ведущая народ. Визуальный каламбур Адольфа Шарлеманя // Die Welt der Slaven. 2022. Vol. 67. № 2.

125

Хмыров М. Д. Марина Мнишек // Северное сияние. 1862. Т. 1. Стб. 342. Эту сцену приводят и более ранние авторы, включая Карамзина и Булгарина.

126

Robaut A., Chesneau E. L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies. Paris: Charavay frères, 1885. P. 92; *Toussaint H., Rioux J.-P. et al.* La Liberté guidant le peuple de Delacroix. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 1982. P. 63.

127

Robaut A., Chesneau E. L'oeuvre complet de Eugène Delacroix. P. 91.

128

Allard S., de, Font-Réaulx D. et al. Delacroix. Paris: Musée du Louvre, 2018. P. 108.

129

Toussaint H., Rioux J.-P. et al. La Liberté guidant le peuple de Delacroix. P. 63.

Allard S., de, Font-Réaulx D. et al. Delacroix. P. 413.

131

В иконографии Марианны как персонификации Французской республики помимо героических встречаются и ироничные сцены. Из примеров, которые мог знать Шарлемань, надо назвать литографию Оноре Домье «Последний совет бывших министров» (1848, ил. 14), отсылающую к революции 1848 года и недолгому возвращению республики во Франции: Марианна гордо и уверенно, как домой, входит в комнату, ввергая в панику потерявшее легитимность правительство. Высмеивается здесь оно, а не Марианна. Но и она иногда становится объектом карикатурного снижения, представая, например, еврейской любовницей / пособницей в антисемитских рисунках Жана-Луи Форена и Каран д'Аша (*Vishnevskaya P.* Antisemitism and the Construction of French National Mythology during the Dreyfus Affair: The Case of «Psst…!» (1898–1899) by Jean-Louis Forain and Caran d'Ache: MA Thesis (Central European University). Vienna, 2023. P. 74–92). Любопытно, что Марина Мнишек тоже воспринималась как еврейская любовница и пособница, так как Лжедмитрий II считался и, вероятно, был евреем. Однако у нас нет данных о распространенности изображений Марианны в антисемитском ключе ранее конца XIX века, и это мешает предполагать, что Шарлемань в 1862 году намекал на подобный иконографический извод.

132

Долбилов М. Д. «Поляк» в имперском политическом лексиконе // «Понятия о России»: к исторической семантике имперского периода: В 2 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 296–297.

133

Мальцев Л. А. Картина Смутного времени и образ Марины Мнишек в поэме З. Красиньского «Агай-хан» // Балтийский филологический курьер. 2013. № 9. Красиньский жил в основном в Париже, но какое-то время проводил и в Российской империи, в Варшаве.

Макарова Г. В. Патриотическое общественное движение в Королевстве Польском в 1830-х — начале 1860-х гг. // Меж двух восстаний: Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. М.: Индрик, 2016. С. 355, 357–359, 361.

135

Макарова Г. В. Патриотическое общественное движение в Королевстве Польском. С. 363.

136

Там же. С. 365, 367. Что же касается великого князя Константина, то он был сторонником либеральных реформ и даже после ранения в результате покушения продолжал настаивать на мирном переговорном процессе с представителями польского общества (*Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 109–110).

Макарова Г. В. Патриотическое общественное движение в Королевстве Польском. С. 371.

138

Фалькович С. М. Сотрудничество русских и польских революционных демократов накануне восстания 1863–1864 гг. в Королевстве Польском // Польское Январское восстание 1863 года: Исторические судьбы России и Польши. М.: Индрик, 2014. Среди самых активных и ярких сторонников этого польско-русского союза во имя свободы был Зыгмунт Падлевский, член Общества польской молодежи, возникшего в Париже в 1861 году. Падлевский приходился родственником художнику Станиславу Хлебовскому, в начале 1860-х отправившемуся в Париж в качестве пенсионера петербургской Академии художеств. Об этом см. в следующей главе.

139

Poezye Adama Mickiewicza. 4 t. T. 1. Kraków: Księgarnia G. Gebethnera, 1899. S. 256.

Каштанова О. С. Восстание 1863 г. в российской историографии и публицистике // Польское Январское восстание 1863 года; *Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга. С. 116–125.

141

Вскоре, в 1864 году, Шарлемань отправился в Польшу для работы над заказанной ему картиной «Покушение на жизнь графа Берга» (Живопись второй половины XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн. 2 / Авт. — сост. О. А. Атрощенко и др. М.: Красная площадь, 2006. С. 415). Покушение на генерала Федора Берга, сменившего великого князя Константина на должности наместника Царства Польского, было совершено в Варшаве осенью 1863-го в ходе Январского восстания.

142

Русский художественный листок. 1860. № 23; [Р.] Калуга при Тушинском воре // Русский художественный листок. 1860. № 25.

143

Русский художественный листок. 1862. № 23. И до этого башня упоминалась в литературе о Коломне и о Марине.

Собирательное «литва» часто означало «Речь Посполитая», «поляки».

145

Загоскин М. Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. М.: М. В. Клюкин, 1902. С. 216. Об относительном безразличии в России к национальным архитектурным руинам и связанными с этим пробелами русского исторического самосознания см.: *Шенле А.* Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Иванчин-Писарев Н. Д. Прогулка по древнему Коломенскому уезду. Москва: Ав. Семен, 1843–1844. С. 138.

Линдеман И. К. Маринкина башня в Коломне и вопрос о смерти Марины Мнишек. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910. С. 21, 22.

148

Там же. С. 22. В начале XX века историк Иосиф Линдеман аргументированно отверг все эти слухи, включая предание о том, что пленная Марина содержалась в Коломне и там умерла (*Линдеман И. К.* Маринкина башня в Коломне. С. 24). Но в народе эти слухи не забыты и в наши дни. Маринкина башня стала самой узнаваемой формой Коломенского кремля и символом Коломны. Где же именно и как скончалась Марина, до сих пор доподлинно не известно.

149

Мочалова В. В. Образ Марины Мнишек в историографии и литературе. С. 374–376, 391.

150

Загоскин М. Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. М.: М. В. Клюкин, 1902. С. 26–27.

151

Линдеман И. К. Маринкина башня в Коломне. С. 22.

152

Заштовт Л. Политика, стереотипы и историческая память. Многогранные польско-русские отношения XIX века — ряд размышлений // Россия в польской историографии, Польша в российской историографии (к 50-летию Комиссии историков России и Польши). М.: Индрик, 2017. С. 109.

153

Долбилов М. Д. Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики в Северо-Западном крае в 1863–1865 гг. // Ab Imperio. 2001. № 1–2. С. 242–243.

154

Рисунок, похоже, вдохновлен романом Булгарина «Дмитрий Самозванец»: «„Подайте мне венец царский“ повторила Марина гневно. „Пусть умру с ним и тогда — цель моя достигнута!“ <…> Вдруг ударили ломом — и двери разверзлись. Народ хотел ворваться в комнаты, но Осмольский остановил его, и ударом сабли поверг на землю первого высунувшегося из толпы <…> Раздались выстрелы, и Осмольский пал, пронзенный пулями» (*Булгарин Ф.* Димитрий Самозванец. Ч. 4. С. 453–454).

155

Иллюстрация основана на сообщениях западных хронистов, современников Смуты, немца Конрада Буссова и шведа Петра Петрея. Они давали прозаическое объяснение спасению Марины, свидетелями которого, впрочем, не были. Вот слова Буссова: «Бояре же и князья вломились к Царице; женщины ее обмерли от страха, а сама она спряталась под юбку своей Гофмейстерины <…> Бояре разделили между собою всех девиц — благородных Полек — и отослали их в свои домы, где они через год стали матерями. Гофмейстерину же, толстую старуху, под платьем коей притаилась Марина, Бояре оставили в покое» (Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. Ч. 1. Берова Летопись Московская. СПб: Тип. Имп. Рос. акад., 1831. С. 82–83. Устрялов опубликовал «Летопись Московскую» Буссова под именем его зятя, Мартина Бера). По другой версии гофмейстерина Марины, Хмелецкая, была ранена, а паж Марины, Осмольский, — застрелен (Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. Ч. 2. Записки Георга Паерле. СПб.: Тип. Имп. рос. акад., 1832. С. 62–62; Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. Ч. 4. Дневник Марины Мнишек и послов польских. СПб.: Тип. Имп. рос. акад., 1834. С. 176). Эту сцену, соединяя сведения из разных источников, показал Рябушкин. Тут и убитый паж, и не то раненая, не то полумертвая от страха придворная дама, и миниатюрная Марина, пытающаяся спрятаться за широкой юбкой высокой матроны. Известно несколько рисунков Рябушкина на этот сюжет, самый ранний датируется 1882 годом (*Масалина Н.* Андрей Петрович Рябушкин. М.: Искусство, 1966. С. 103–105).

156

Сказания современников о Димитрии Самозванце. Ч. 4. С. 81–109.

157

Там же. С. 81.

158

Сказания современников о Димитрии Самозванце. Ч. 4. С. 88.

159

Там же. С. 99. В Дневнике упомянут и другой примечательный католический монах — августинец Николай де Мело, уроженец Испании, миссионер в Северной Америке и на Филиппинах. Он оказался на Руси, был арестован при Борисе Годунове, освобожден при Лжедмитрии I, сослан при Шуйском, вновь освобожден фаворитом Марины, Заруцким, стал ее личным капелланом, вместе с ней и Заруцким был схвачен стрельцами в 1614-м и казнен. В 1607 году отец Николай находился в Борисоглебском монастыре Ростова и оттуда писал Юрию Мнишеку в Ярославль, сообщая важные новости.

160

«Дочь моя! … Марина! … / Провозвести еретикам москалям Веру правую! … / Обрати их на путь спасенья» («Борис Годунов», опера в 4-х действиях с прологом Модеста Мусоргского. СПб.: М. Б. Бессель и К°, 1901. С. 32).

161

Об этой картине см. в следующей главе.

Paperno I. What Can Be Done with Diaries? // The Russian Review. 2004. Vol. 63. № 4. P. 566.

163

По тематическому и композиционному типу (на первом плане — узники возле стола, на нем раскрыта Библия или часослов; на втором плане, у двери — стража) эта работа Зимлера предвосхищает «Марину Мнишек с отцом под стражей» Клодта.

Кеменов В. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы. М.: Искусство, 1963. С. 227.

165

Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей: В 2 т. Т. 2: Господство дома Романовых до вступления на престол Екатерины II. Ч. 2: XVIII столетие. СПб.: Тип. Стасюлевича, 1903. С. 329.

166

Воспоминания о художнике. Сергей Глаголь (*Суриков В. И.* Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977. С. 215–216).

167

Воспоминания о художнике. Я. А. Тепин (*Суриков В. И.* Письма. Воспоминания о художнике. С. 201).

168

Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой, дочери г. фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева / Послесл., примеч. Е. Анисимова. СПб.: Художественная литература, 1992. С. 11, 19, 48–50, 98, 94. Судя по дошедшим об Иване Долгоруком сведениям, он уступал своей жене в нравственных качествах (*Анисимов Е.* Слово и дело русской женщины // Там же. С. 113–114, 117, 126–127).

169

Калашникова О. Л. Женский взгляд: мемуары Н. Б. Долгорукой // Russian Literature. 2014. Т. 75. № 1–4. С. 251–252.

170

Воспоминания о художнике. Максимилиан Волошин (*Суриков В. И.* Письма. Воспоминания о художнике. С. 184).

Непревзойденным и бессменным примером интериоризации этого созданного Суриковым образа остаются вот уже более ста лет строки из стихотворения Михаила Кузмина: «Декабрь морозит в небе розовом, / Нетопленный мрачнеет дом. / А мы, как Меншиков в Березове, / Читаем Библию и ждем…»

172

Де Местр пишет, что по паспорту Прасковья Луполова была «дочерью капитана» (*De Maistre X.* La Jeune Sibérienne // Oeuvres complètes de Xavier de Maistre. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1880. P. 323).

173

Долбилов М. Д. «Поляк» в имперском политическом лексиконе // «Понятия о России»: к исторической семантике имперского периода: В 2 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 298.

Впрочем, это новое название осталось сугубо казенным и в речи даже самих чиновников не вытеснило старое (Там же. С. 336).

175

Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование: В 2 т. Т. 2. СПб.: А. С. Суворин, 1903. С. 591. В этом же письме Николай I награждал Паскевича, покорителя Варшавы, титулом Светлейшего князя Варшавского (Там же. С. 589).

Davies N. God's Playground. A History of Poland. 2 vols. Vol. 2. 1795 to the Present. New York: Columbia University Press, 2005. P. 244.

177

Каштанова О. С. Развитие просвещения и культуры в Королевстве Польском в 30-х — начале 60-х гг. XIX в. // Меж двух восстаний. Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. М.: Индрик, 2016. С. 610. «…формально единственной высшей школой … оставалась Римско-католическая духовная академия» в Варшаве (Там же).

Там же. С. 634, 615.

179

Veyran L. de. Un Peintre polonais, Joseph Simmler // L'Art. 1883. T. XXXII. № 424 (11 février). P. 104.

Каштанова О. С. Развитие просвещения и культуры в Королевстве Польском. С. 609.

181

Kaczanowska M. Aleksander Lesser: rysownik historii polskiej // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1965. Vol. 9. S. 282.

182

Источники не совпадают в указаниях на то, какие мюнхенские художники были учителями Зимлера.

Но, возможно, он попал в мастерскую Шарля Глейра.

184

О влиянии Деларош на Зимлера см., например: *Ciciora B.* La Question du «genre historique» dans la peinture d'histoire polonaise entre 1830 et 1860 // Bann S., Paccoud S. et al. L'Invention du passé. 2 t. T. 2. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. Paris: Hazan, 2014. P. 231–232, 237; *Paccoud S.* The «Historical Genre» as an International Style: The Influence of Paul Delaroche on Józef Simmler and Polish History Painters // European History Painting of the 19th Century: Mutual Connections, Common Themes, Differences. Cracovie: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010; *Poprzęcka M.* Józef Simmler — un académique romantique // Bulletin du Musée National de Varsovie. 1980. Vol. XXI. № 1. P. 105–106, 108, 110.

Veyran L. de. Un Peintre polonais, Joseph Simmler. P. 104.

Ibid. P. 103.

187

Zielińska J. Wojciech Gerson 1831–1901 // Bulletin du Musée National de Varsovie. 1978. Vol. XIX. № 1–2. S. 120. В Париже Герсон жил благодаря финансовой поддержке генерала российской армии Болеслава Станевича (*Фаминская Н. В.* Войцех Герсон (1831–1901) — художник и педагог // Проблемы развития зарубежного искусства. Ч 2. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1994. С. 56).

Для польских художников Париж был важной образовательной площадкой уже в начале XIX века (*Ostrowski J. K.* Art in the Service of an Oppressed Nation: Introduction to the History of Polish Painting in the Nineteenth Century // The Naked Soul: Polish Fin-De-Siècle Paintings from The National Museum, Poznań. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1993. P. 5).

189

Иордан Ф. И. Записки ректора и профессора Академии художеств. М.: 10-я Гос. тип., 1918. С. 67.

Каштанова О. С. Польский вопрос в международной политике 1830-х — начала 1860-х гг. // Меж двух восстаний. С. 434–447.

Poprzęcka M. Polish Painting between Historicism and Modernism // Poland — China: Art and Cultural Heritage. Kraków: Jagiellonian University Press, 2011. P. 73; *Ostrowski J. K.* Art in the Service of an Oppressed Nation. P. 1–2, 4; *Bialostocki J.* Art, Politics, and National Independence // Bulletin du Musee National de Varsovie. 1979. Vol. XX. № 2–3. P. 51.

192

Подбор высказываний польских критиков об этой картине Зимлера см.: *Poprzęcka M.* Czas wyobrażony: o sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1986. S. 76–79.

193

Среди инициаторов приобретения картины «Смерть Варвары Радзивилл» в собственность Захенты был Пшездзецкий, заметная в Варшаве публичная фигура и среди прочего издатель писем Варвары.

Paccoud S. «L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures». Succès et diffusion du «genre historique» en Europe // Bann S., Paccoud S. et al. L'Invention du passé. T. 2. P. 100.

195

Davies N. God's Playground. A History of Poland. Vol. 2. P. 268.

196

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Х». Д. 9. Л. 3. Синтаксис источника сохранен.

197

Родственники Хлебовского по материнской линии Падлевских (Владислав Скорупка-Падлевский и его сын Зыгмунт Скорупка-Падлевский) приняли активное участие в восстании, попали в плен к русским и были расстреляны. Имущество матери Хлебовского было конфисковано, и она вместе с двумя его сестрами была приговорена к ссылке в Сибирь. В конце концов Хлебовскому удалось добиться отмены приговора и сделать возможным их приезд в Константинополь. Затем мать и сестры Хлебовского поселились в Кракове (*Lebet-Minakowska A.* Z Polski do Odessy — Z Odessy do Polski. Roman Chojnacki i Stanisław Chlebowski // Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne. Białystok — Odessa, 2021. S. 209, 211). Зыгмунт Падлевский стал одним из главных героев Январского восстания: он входил в Центральный национальный комитет и в звании генерала командовал частью повстанческих войск. Ранее он же стоял у истоков созданного в 1861-м в Париже Общества польской молодежи, сотрудничающего с русскими революционерами.

198

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «М». Д. 85. Л. 19, 21, 41.

Там же. Л. 18, 49, 59, 67.

Kaczanowska M. Aleksander Lesser. S. 289, 291.

201

Charazińska E., Jaroszewski T. S. Pokłosie wystawy monograficznej Józefa Simmlera // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1982. Vol. XXVI. S. 500. Этот жест Зимлера был более знаковым, чем может показаться на первый взгляд, т. к. ношение траура по повстанцам, как уже упоминалось, стало в Польше публичной и массовой формой женского протеста (*Долбилов М. Д.* Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики в Северо-Западном крае в 1863–1865 гг. // Ab Imperio. 2001. № 1–2. С. 239).

202

Темно-бронзовую медаль давали гражданским, светло-бронзовую — военным.

203

РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873 г. Д. 109. Л. 36.

Там же. Л. 4, 9.

Там же. Л. 19.

Там же. Л. 36.

207

Там же.

Ciciora B. La Question du «genre historique» dans la peinture d'histoire polonaise. P. 233.

Ibid. P. 234.

210

Ремарки французских художественных критиков о влиянии на Матейко Делароша и других французских мастеров «исторического жанра» см.: *Zgórniak M.* Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.

Altick R. D. Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760–1900, Columbus: Ohio State University Press, 1985. P. 20.

Tardieu A. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Paris: Imp. de Pillet, 1831. P. 119. Влияние исторических романов Скотта как творений не только литератора, но и историка было огромно.

213

Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: В 3 ч. Ч. 3. СПб.: Тип. Спиридонова, 1866. С. 305, 387.

214

Чукчеева М. А. Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: Дисс. … канд. искусствоведения (Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, Гос. ин-т искусствознания). СПб.; М., 2024. С. 56, 65–67.

215

Корнилович А. О. О частной жизни императора Петра I; Об увеселениях русского двора при Петре I; О первых балах в России // Корнилович А. О. Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественнаго, на 1825 год. СПб.: Тип. Департамента народнаго просвещения, 1824.

Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России: исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. С. 210, 220, 38, 171–172.

217

Масальский К. Ассамблеи при Петре Великом // Русский художественный листок. 1861. № 1. С. 3. Подобное писал и шляхтич Самуил Маскевич, современник Марины Мнишек: «Случалось мне бывать на свадьбах Московских, у многих людей знатных. Обычаи там такие: в одной комнате сидят мужчины, в другой, особой, женщины <…> Никакой музыки на вечеринках не бывает; над танцами нашими смеются, считая неприличным плясать честному человеку <…> Такой образ мыслей, по моему мнению, происходит от того, что мужчины не допускают женщин в свои беседы, не дозволяя им даже показываться в люди, кроме одной церкви <…> Комнаты для женщин строятся в задней части дома, и хотя есть к ним вход с двора по лестнице, но ключ хозяин держит у себя, так что в женскую половину можно пройти только чрез его комнату. Из мужчин не пускают туда никого, не исключая и домашних» (Сказания современников о Димитрии Самозванце: В 5 ч. Ч. 5. Записки Маскевича. СПб.: Тип. Имп. рос. акад., 1834. С. 60–63).

218

Ричард Уортман пишет, имея в виду французскую придворную модель, которую в России начал копировать Петр I: «…толпы женщин вокруг монарха символизировали победу в сфере любви, красоты и цивилизации» (*Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: В 2 т. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2002. С. 86).

Петров П. Коренное изменение русского быта при Петре I. Черты жизни семейной и общественной в конце XVII и в начале XVIII века // Северное сияние. 1863. Т. 2.

220

Золотов В. А. История России в картинах: В 8 вып. Вып. 7. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1868. № 78.

221

Что касается не самого сюжета петровской ассамблеи, а первых иллюстраций к пушкинскому «Арапу Петра Великого», надо упомянуть акварель Карла Брюллова «Свидание» (1847–1849), которая, переведи ее художник в живописный формат, могла бы стать очень ранним примером русской исторической картины нового типа. Идентификацию изображенной сцены как иллюстрации к этому роману Пушкина см.: Рисунок XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 2. Кн. 1 / Авт. — сост. А. З. Антонова и др. М.: Сканрус, 2007. С. 240.

222

В 1860-е над рисунками к «Капитанской дочке» начинает работать и Павел Соколов. Опубликованы они были в издании: *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. М.: В. Г. Готье, 1891.

223

Русский художественный листок. 1861. № 33.

224

В 1860 году Академия художеств объявила конкурс на проект памятника Екатерине Великой. Открытие памятника в Петербурге состоялось только в 1873-м и было приурочено к 77-летию со дня смерти императрицы.

225

Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: В 3 ч. Ч. 3. СПб., 1866. С. 367.

226

Похоже, в конце 1860-го картина была уже закончена (Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: В 2 ч. Ч. 2. Часть биографическая. СПб.: Санктпетерб. акад. художеств, 1915. С. 131).

227

Указатель художественных произведений Годичной выставки Академии художеств за 1860–1861 академический год. СПб.: Б. и., 1861. С. 21.

228

Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств. С. 410.

229

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «М». Д. 85. Л. 52.

230

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «М». Д. 85. Л. 19, 50.

231

Подробнее см.: *Шапошникова В. В.* Еще раз о заглавии «Капитанской дочки» // Доклад на 331-м заседании Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН. URL: https://pushkinopen.imli.ru/texts/view/69 (дата обращения 10.01.2024).

232

Если перефразировать Александра Герцена, сказавшего о своих воспоминаниях: «…отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге» (*Герцен А. И.* Былое и думы: В 3 т. Т. 2. М., Л.: ГИХЛ, 1931. С. 20).

Позже столкновение частного человека с историей стало великой темой романа Льва Толстого «Война и мир». Здесь Наташа Ростова, в отличие от Маши Мироновой, обладает яркой индивидуальностью, а женственное, наделенное еще большим значением, чем в «Капитанской дочке», выступает созидательным центром жизни, из которой складывается история. Толстой хотел, чтобы уже первые издания «Войны и мира» вышли с иллюстрациями, для чего привлек к сотрудничеству художника Михаила Башилова, тот в конце 1860-х успел сделать несколько рисунков, но вскоре умер.

234

Юрий Лотман писал, что в «Капитанской дочке» человечность становится принципом политики: «В основе авторской позиции лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность» (*Лотман Ю.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков: Б. и., 1962. С. 16).

Хотя справедливости ради надо добавить, что женщина на троне способствовала не только десакрализации и мягкому очеловечиванию образа власти, но и прозаическому его снижению, доходящему до вульгарного в сознании народа. Материалы сыскных ведомств свидетельствуют, что в России XVIII века, в эпоху императриц, люди довольно часто произносили наказуемый тост: «Да здравствует всемилостивейшая государыня императрица, хотя она и баба!» (*Анисимов Е. В.* Женщины у власти в XVIII веке как проблема // Гефтер. 2013. URL: https://gefter.ru/archive/10380 (дата обращения 10.01.2024)).

Греч Н. И. Записки о моей жизни. СПб.: А. С. Суворин, 1886. С. 108.

Уортман Р. С. Сценарии власти. С. 180.

238

Сочинения Державина: В 7 т. Т. 1. СПб.: Тип. Импер. Академии наук, 1868. С. 84.

239

Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 367. Написанный в двух версиях (прижизненной 1794 года и посмертной 1800–1810 годов), портрет получил настоящую известность, будучи репродуцирован и распространен в гравюре Николая Уткина в 1820-е (ил. 25).

Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Романы, Повести. М.: ГИХЛ, 1960. С. 397.

241

Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии: В 12 вып. Вып. 3. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1884. № 111. На этой гравюре рисунок колоннады не соответствует архитектуре Камероновой галереи, но именно с ней Ровинский идентифицирует подразумеваемое пространство (Там же. С. 8).

242

Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии: В 12 вып. Вып. 5. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1886. № 190. Эта гравюра соединяет в себе образ теплого семейного и придворного круга с аллегорией правления: подпись на латыни гласит: «О, подданные, отменно-счастливые: она вас любит как этих детей».

243

Пушкин А. С. Капитанская дочка. С. 396.

244

Там же. С. 399. В искусствоведческой литературе за картиной Миодушевского закрепилось ошибочное название «Вручение письма Екатерине II» (Живопись второй половины XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн. 1 / Авт. — сост. Я. В. Брук и др. М.: Красная площадь, 2001. С. 434), хотя у Пушкина Маша вручает свое прошение неузнанной ею императрице в парке Царского Села накануне своего приема во дворце, где уже царица вручает свой ответ Маше.

Надо сказать, что и в целом сцены с Екатериной II нечасто появлялись в живописи XIX века.

246

Полевой Н. А. История князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск. СПб.: Тип. Journal de St.-Pétersbourg, 1843. С. 8. Ксилография выполнена по рисунку Тараса Шевченко.

247

Там же. С. 200. Ксилография, выполнена по рисунку Тараса Шевченко.

248

Ишимова А. И. Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей: В 3 т. Т 3. СПб.: Тип. Штаба Отд. корп. внутр. стражи, 1852–1856.

Полезное чтение для детей. СПб.: В. Генкель, 1857.

250

Сто русских литераторов: издание книгопродавца А. Смирдина: В 3 т. Т. 2. СПб.: Тип. Бородина и К°, 1841. С. 2. Ровинский приписывает этот рисунок Карлу Брюллову (*Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. Т. 2. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1887. Стб. 872, № 423).

251

История царствования императрицы Екатерины II. Для чтения юношества: В 2 ч. Ч. 2. СПб.: А. Ф. Фариков, 1844 (гравюра по рисунку Льва Белоусова, ил. 31); *Фурман П. Р.* Григорий Александрович Потемкин: Историческая повесть для детей: В 2 ч. Ч. 2. СПб.: А. Ф. Фариков, 1848 (гравюра по рисунку Рудольфа Жуковского). Изображения Потемкина с Екатериной II мы найдем и в иллюстрациях второй половины XIX века. Среди них: *Золотов В. А.* История России в картинах: В 8 вып. Вып. 8. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1871. № 93 (ил. 32).

Зорин А. «Кормя двуглавого орла…»: Литература и государственная идеология России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 125–156.

253

Картину приобрела императрица Мария Александровна для Царскосельского дворца (Живопись второй половины XIX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн. 2 / Авт. — сост. О. А. Атрощенко и др. М.: Красная площадь, 2006. С. 415).

254

В предисловии к изданию воспоминаний Дашковой Герцен пишет: «Дашковою русская *женская личность*, разбуженная Петровским разгромом, выходит из своего затворничества, заявляет свою способность и требует участия в деле государственном, в науке, в преобразовании России — и смело становится рядом с Екатериной» (Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. Лондон: Trübner & C°, 1859. С. VII).

255

Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. С. 31.

256

Академия художеств. Выставка: Указатель художественных произведений, выставленных в Музее Академии художеств. СПб.: Б. и., 1859. С. 14.

257

Указатель художественных произведений Годичной выставки Академии художеств за 1861–1862 академический год. СПб.: Б. и., 1862. С. 25.

258

Владимир Стасов в 1887 году называет всего одну известную ему картину, написанную на исторический сюжет из Пушкина, — «Побег Григория Отрепьева из корчмы» Мясоедова (*Стасов В. В.* Художественные произведения на сюжеты Пушкина // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886: В 4 т. Т. 1. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 876). В общий список живописных иллюстраций к историческим сочинениям Пушкина можно добавить картину Сергей Грибкова и эскиз Василия Сурикова, изображающие Ксению Годунову перед портретом своего жениха (см. прим. 262).

259

Gordon C. The Illustration of Sir Walter Scott: Nineteenth-Century Enthusiasm and Adaptation // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1971. Vol. 34. P. 297. Здесь имеются в виду образы не только из романов Скотта, первый из которых был опубликован в 1814 году.

Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855 // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. № 2. P. 270.

261

Чернышева М., Ходорковская Е. Борис Годунов в искусстве эпохи Великих реформ: парадоксы репрезентаций // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 10. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020.

В этом отношении Ксении Годуновой повезло больше. Картина Сергея Грибкова («Борис Годунов показывает своей дочери Ксении портрет жениха — принца датского герцога Иоганна», 1876) и эскиз Василия Сурикова («Царевна Ксения Годунова у портрета умершего жениха королевича», 1881) соотносятся с эпизодом из «Бориса Годунова» Пушкина. Но, например, работа того же Грибкова («Ксения Годунова», 1876), одно из самых интересных изображений Ксении в живописи, не имеет сюжетных оснований в пушкинской драме. То же касается и картины Константина Маковского «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» (1862) с Ксенией на первом плане: у Пушкина убийство Федора остается за сценой.

263

Обзор по преимуществу графических иллюстраций к Пушкину см.: *Межов В. И.* Puschkiniana: Библиографический указатель статей о жизни А. С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства. СПб.: Александровский лицей, 1886. С. 238–263.

Brzezińska A. Jadwiga of Anjou as the Image of a Good Queen in Late Medieval and Early Modern Poland // The Polish Review. 1999. Vol. XLIV. № 4.

265

Длугош был среди первых, кто начал собирать исторические документы и записывать устные свидетельства о событиях. При этом в его панегирическое повествование о королях вторгаются порой милые анекдоты из частной человеческой жизни. По этой причине Норман Дэвис называет Длугоша «одним из самых обаятельных летописцев» (*Davies N.* God's Playground. A History of Poland. 2 vols. Vol. 1. The Origins to 1795. New York: Columbia University Press, 2005. P. 5).

В 1860–1870-е их польский перевод издал Александр Нарциз Пшездзецкий, историк и писатель. В числе произведений Пшездзецкого — драма «Ядвига» (1844) и книга «Домашняя жизнь Ядвиги и Ягайло из расходных реестров 1388–1417 годов» (1854). Драма Пшездзецкого посвящена любви Ядвиги и Вильгельма. В финале Ядвига жертвует личным счастьем ради благополучия нации, решаясь на брак с Ягайло.

267

Шайноха К. Ядвига и Ягайло: В 2 т. Т. 2. СПб., М.: М. О. Вольф, 1882. С. 120–123, 150–155. В «Хрониках» Длугоша, изданных на польском Пшездзецким: Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów polskich ksiąg dwanaście. 5 t. T. 3. Ks. IX, X. Kraków: Druk. «Czasu» W. Kirchmayera, 1868. S. 430, 449–450, 453.

Герсон создал как минимум две композиции на эту тему. Из его переписки с Академией художеств за январь — март 1882 года: «Обещанная мною на Московскую выставку картина „Королева Ядвига“ ныне совершенно готова»; «Несколько дней тому назад я выслал в Академию мою картину „Королева Ядвига, намеревающаяся оставить Краковский замок для брака с Вильгельмом…“, предназначенную мною на московскую выставку» (РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873 г. Д. 109. Л. 14, 15).

269

Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów polskich ksiąg dwanaście. T. 3. Ks. IX, X. S. 431.

Poprzęcka M. Józef Simmler — un académique romantique // Bulletin du Musée National de Varsovie. 1980. Vol. XXI. № 1. P. 107, 110.

271

В молодости Фелиньский был секретарем Тадеуша Костюшко.

Szyjkowski M. Wstęp // Feliński A. Barbara Radziwiłłówna: tragedja w pięciu aktach. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1929. S. X, XVII, XX.

Feliński A. Barbara Radziwiłłówna. S. XVII, 26–27.

Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Проект, 1976. С. 380–389.

Feliński A. Barbara Radziwiłłówna. S. 93.

Вскоре после первых польских публикаций драма Фелиньского была издана и во французском переводе: *Félinsky A.* Barbara Radziwill // Chefs-d'oeuvre du théâtre polonais. Félinsky, Wenzyk, Niemcovitz, Oginsky, Mowinsky, Kochanowsky. Paris: Ladvocat, 1823. Ашиль Дени писал в комментариях к драме Фелиньского: «Эта трагедия прослыла лучшей из всех, предложенных польским театром <…> Мы находим в ней правдивое и великолепное изображение могущественного государства, ныне поделенного на части, и благородной независимости польского народа» (Ibid. P. 25–26).

Szyjkowski M. Wstęp // Feliński A. Barbara Radziwiłłówna. S. XVIII.

Choiseul-Gouffier S. de. Barbe Radziwil: roman historique orné de deux portraits. 2 vols. Paris: Le Normant, 1820. Vol. 1. P. 1; Vol. 2. P. 164.

279

Намек на итальянку Бону Сфорца.

Choiseul-Gouffier S. de. Barbe Radziwil. Vol. 2. P. 150.

Baliński M. Pamiętniki o królowej Barbarze żonie Zygmunta Augusta. 2 t. Warszawa: nakład i druk J. Glücksberga, 1837–1840.

282

В 1868 году большую часть сохранившихся писем Варвары опубликовал Пшездзецкий (тот самый, который издал польский перевод «Хроник» Длугоша) в многотомном сборнике корреспонденции и прочих документов, касающихся семьи и двора Сигизмунда II Августа и его отца, а также других польских Ягеллонов XVI века: (*Przeździecki A.* Jagiellonki Polskie W XVI Wieku. 5 t. Kraków: Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868–1878).

283

Новохатко О. В. Россия. Частная переписка XVII века. М.: Памятники исторической мысли, 2018. С. 15.

Ragauskienė R. Barbora Radvilaitė. Vilnius: Vaga, 1999. P. 96–98, 104.

285

Шайноха К. Исторические очерки. Варвара Радзивилл // Русская Мысль. 1884. № 10. С. 291–292.

Choiseul-Gouffier S. de. Barbe Radziwil. Vol. 2. P. 152.

287

Во время Ливонской войны к Катерине сватался Иван Грозный.

288

В просвете двери смутно видна королева Бона, супруга Сигизмунда I, мать Сигизмунда II Августа, по воле которой, возможно, и была в будущем отравлена Варвара Радзивилл.

289

Впоследствии Владимир Стасов писал, что именно от этой работы Шварца «пошла наша настоящая историческая живопись», и признавался: «Мне всегда казалось, что в своих главных двух фигурах картон Шварца равняется одному великому европейскому созданию: „Кромвелю у гроба Карла I“ Делароша» (*Стасов В. В.* Вячеслав Григорьевич Шварц // Вестник изящных искусств. 1884. Т. 2. Вып. 1. С. 52).

Гротгер работал в австрийской части Польши, одно время, как и Матейко, учился в краковской Школе рисунка и живописи под руководством Лущкевича.

В рисунке Матейко «Смерть Варвары Радзивилл» (ил. 40) есть что-то от надгробного образа, но ничто здесь непосредственно не отсылает к истории Варвары.

Łuszczkiewicz W. O treści i znaczeniu artystycznem ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza. Kraków: Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868. S. 5, 44.

293

Вит Ствош — «…наш непревзойденный художник, самый возвышенный и последний представитель польского средневекового искусства» (*Rastawiecki E.* Wit Stwosz, jego pobyt w Norymberdze i przygody tamże doznane // Biblioteka Warszawska. Warszawa, 1860. S. 1). Раставецкий, как и Пшездзецкий, выступил за выкуп картины Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл» у Бурчак-Абрамовича и передачу ее в собственность Захенты.

Kremer J. O tryptyku z wystawy archeologicznéj krakowskiéj i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu. Wilno: Drukarnia A. H. Kirkor, 1859. S. 17, 21, 59–60.

295

Винценты тоже утверждал, что Ствош родился в Кракове (*Wincenty P.* Wit Stwosz. Wiedeń: Druk. Uniw. L. K. Zamarskiego, 1857. S. 148)

Лущкевич восклицал: «Великий алтарь подобен древней песне, сочиненной на старопольском, песне, нежность и изящество которой непостижимы до тех пор, пока знаток языка не объяснит значение старых слов. Великий алтарь церкви Девы Марии, как та песня — долгое время он оставался непонят; почти забытый, он ждал наших дней…» (*Łuszczkiewicz W.* O treści i znaczeniu artystycznem ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie. S. 5).

Ibid. S. 6, 45.

298

«Все его произведения свидетельствуют об очень глубоких религиозных убеждениях. Одна вещь, однако, всегда поражала меня в его творчестве (и в этом он имеет большое сходство с Микеланджело): это дерзость его художественных фантазий и идей; <…> По моему разумению, несчастье, постигшее его, было наказанием за гордость духа, отмеренным по обычаям средневековых муниципалитетов» (*Wincenty P.* Wit Stwosz. S. 211).

Ibid. S. 102.

300

РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «Х». Д. 9. Л. 1. Хлебовский пишет об окончании этой, большой картины, а также маленькой, «Маргарита из „Фауста“». Здесь же он уточняет, что послал работы в Южную Россию, имея в виду, вероятно, Одессу, где он вырос на попечении своего дяди.

301

Кохановский Я. Избранные произведения. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 14.

302

Сохранился акварельный эскиз Матейко к этой картине.

303

«Рейтан» стал и одним из тех произведений Матейко, которые включали критический взгляд на национальное прошлое, в чем некоторые его соотечественники усматривали недостаток патриотизма. В этой картине он указал на ответственность польской знати за допущение ослабления и раздела страны (*Batorska D.* The Political Censorship of Jan Matejko // Art Journal. 1992. Vol. 51. № 1. P. 57–58, 63). О восприятии «Рейтана» парижскими художественными критиками в контексте политического сочувствия французов к полякам см.: *Zgórniak M.* Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998. S. 158–165.

304

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 34, 35.

305

Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка / Сост., коммент. С. А. Таранушенко. Курск: Полстар, 2013. С. 126.

«Прием первого английского посольства в России при Иоанне Грозном», как и «Стеньку Разина», Шварц так и не написал, на выставке присутствовали другие его работы.

307

Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 118; ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 54.

Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 129.

309

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 187.

310

Рольф М. Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 116–119, 125. В кругах российских оппозиционеров уверенно поддерживать поляков продолжал, например, Александр Герцен, находящийся в эмиграции, и это, возможно, стоило ему некоторой потери публицистического влияния. Вместе с тем русские численно преобладали среди иностранных добровольцев, присоединившихся к польским отрядам во время Январского восстания (Там же. С. 116–117).

311

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 152.

312

Диплом, подтверждающий это, был подписан под закрытие Всемирной выставки, в сентябре 1867 года (РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1867 г. Д. 220. Л. 2). Но в русском каталоге выставки Зимлер был представлен как «варшавский художник, почетный вольный общник Академии Художеств» (Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1867. С. 13).

313

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 152, 153.

Известно также под названием «Крещение сквозь слезы».

315

С выставки этот пейзаж был куплен для недавно основанного музея истории Парижа (РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера «М». Д. 85. Л. 28).

316

Эта картина Зимлера стала самой дорогой среди приобретенных из российского отдела выставки. Она была продана за 15 000 франков. Ближайшей по дороговизне оказалась тоже польская картина — «Смерть Ванды» Лессера, за которую заплатили 10 000 франков (ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 149, 164). После возвращения с выставки «Княжны Таракановой» Флавицкого Павел Третьяков купил ее за 4300 рублей серебром, что составляло чуть больше 14 000 франков и, вероятно, неслучайно было очень близко к стоимости «Ядвиги» Зимлера. Первоначально Флавицкий предлагал «Тараканову» Третьякову за 5000 серебряных рублей, Третьяков определял 3000; после скорой смерти художника и еще до парижской выставки его братья запрашивали за работу 60 000 франков — примерно 18 000 рублей (Живопись второй половины XIX века: Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 4. Кн 2 / Авт. — сост. О. А. Атрощенко и др. М.: Красная площадь, 2006. С. 401), сумму, огромную даже по меркам французского художественного рынка.

317

Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки. С. 11.

318

Catalogue général: Exposition universelle de 1867 à Paris. Première partie (groupes I à V) contenant les oeuvres d'art. Paris: E. Dentu [s. d.]. P. 181.

319

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 155.

Эта картина Зимлера могла восприниматься поляками не только как изображение любовной драмы, но и как напоминание о былом величии и длящейся трагедии Польши (см. предыдущую главу). Похоже, эти коннотации ускользнули от российской цензуры.

321

О том, как по своему жанрово-тематическому составу русская живопись на парижской Всемирной выставке 1867 года соотносилась с французской там же, а кроме того, с другими ближайшими по времени экспозициями русских картин в России и за рубежом, см.: *Чернышева М.* Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года // Искусствознание. 2019. № 3. С. 140–144.

322

ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 122.

323

ОРГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 52.

Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. 17 t. T. 13. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1875. P. 1544.

325

Об этом см., например: *Леонтьева О. Б.* Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в. Самара: Книга, 2011. С. 148–188.

См., например: *Успенский Б. А.* Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994; *Майорова О.* Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII — начало XX века. М.: ОГИ, 1999; *Смирнов И. П.* Самозванство, или Ролевая революция // Место печати. 2001. № 13; *Калинин И.* «Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался»: рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти). Статья первая // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 (142).

Некоторые положения интерпретации «Княжны Таракановой», как и концепции «феминизации истории», получившие развитие в этой книге, были предварительно намечены в статье: *Чернышева М.* «Княжна Тараканова» vs «Царевна Софья». Чувствительная феминизация истории в искусстве XIX века // Искусствознание. 2022. № 1.

Лонгинов М. Княжна Тараканова. Эпизод из анекдотической хроники XVIII в. // Русский вестник: Журнал Литературный и политический. 1859. Т. 24. Декабрь. Кн. 2.

329

Несколько данных для истории принцессы Таракановой // Русская беседа. 1859. № VI. Кн. 18.

Долгова С. Судьба архива княжны Таракановой // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 2000. М.: Наука, 2001. С. 10.

331

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 179, 181. Повеление царя было выполнено неточно: во французском каталоге в название картины просто добавили эпитет «легендарная» — «Легендарная смерть княжны Таракановой» (Catalogue général: Exposition universelle de 1867 à Paris. P. 176).

332

Несколько данных для истории принцессы Таракановой. С. 74–75. В приведенной цитате сохранена орфография источника.

333

Лонгинов М. Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // Русский архив: Историко-литературный сборник. 1865. Вып. 1. Стб. 91–92; *Долгова С.* Судьба архива княжны Таракановой. С. 10.

Курукин И. Княжна Тараканова. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 182.

335

О тесной связи между развитием культуры эмпатии, расширением социальных границ эмпатии и изобретением прав человека см.: *Хант Л.* Изобретение прав человека. История. М.: Новое литературное обозрение, 2023. Здесь же о важной роли в этих процессах литературы и искусства, воспитывающих воображаемую эмпатию.

Chukcheeva M. Hidden Histories and Historical «Truth»: Konstantin Flavitsky's Princess Tarakanova of 1864 and How Art Helped Change the Understanding of Russian History // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2023. № 1. Vol. 22. P. 21. URL: https://www.19thc-artworldwide.org/spring23/chukcheeva-on-konstantin-flavitsky-princess-tarakanova-of-1864 (дата обращения 20.08.2023).

337

Выдержки из некоторых отзывов на «Княжну Тараканову» и довольно высокое мнение самого Стасова о картине см.: *Стасов В. В.* Выставка в Академии Художеств (1867); Двадцать пять лет русского искусства; Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 221; Стб. 568–569; Стб. 744–745. О восприятии произведения Флавицкого русскими критиками см. также: *Chukcheeva M.* Hidden Histories and Historical «Truth»: Konstantin Flavitsky's Princess Tarakanova.

Мельников П. Княжна Тараканова и принцесса Владимирская. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1868. С. 1–2, 37.

Там же. С. 250, 259–260.

Линдеман И. К. Маринкина башня в Коломне и вопрос о смерти Марины Мнишек. Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910. С. 24.

341

См. третью главу.

342

О том, как покушение Березовского и суд на ним отразились на репутации поляков во Франции, а также на восприятии некоторых художественных экспонатов Всемирной выставки, см.: *Zgórniak M.* Matejko w Paryżu. S. 159–164.

Но ни в русском, ни во французском каталоге Всемирной выставки не датировали российские произведения.

Clément Ch. Exposition universelle. Beaux-arts // Journal des débats politiques et littéraires. 1867. 28 août. P. 1.

Gautier H. Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867. Paris: Ch. Delagrave et Cie, 1867. P. 149.

346

Durant H. Exposition universelle de 1867. Études et souvenirs. Beaux-arts. Peinture // Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses. 1867. Le Havre: Impr. Lepelletier, 1868. P. 86.

Thoré T. Exposition universelle de 1867 // Salons de W. Bürger. 1861 à 1868: 2 vols. Vol. 1. Paris: Renouard, 1870. P. 436.

Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. T. 13. P. 1544.

349

Любопытно, что через год после этой Всемирной выставки, в парижском Салоне 1868-го, Элиза Муассон-Дерош экспонировала своего рода ремейк картины Флавицкого — «Княжна Фараканова, утонувшая в тюрьме во время разлива Невы в 1777 году» / La Princesse Farrakanoff noyée dans sa prison par suite d'une crue subite des eaux de la Newa en 1777 (*Chukcheeva M.* Hidden Histories and Historical «Truth»: Konstantin Flavitsky's Princess Tarakanova. P. 16–17).

350

О том, что в XIX веке национальный характер французского искусства видели среди прочего и в его всеевропейской востребованности, то есть, иначе говоря, интернациональности, см.: *Mainardi P.* Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven, London: Yale University Press, 1987. P. 69, 97.

351

Чернышева М. Национальное прошлое и настоящее. С. 150–151.

Подробно о «Смерти Варвары Радзивилл» Зимлера см. в предыдущей главе.

353

Яркий пример — парижский казус «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова. В Салоне 1834 года полотно получило медаль первого класса, но на французских зрителей и критиков оно не произвело впечатления, и всем, начиная с Брюллова, было ясно, что это фиаско (*Чернышева М.* Картина в подарок императору. Символический аспект отношений Анатолия Демидова с Николаем I // Новое литературное обозрение. 2018. № 6 (154). С. 124–127).

354

РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1865 г. Д. 53. Л. 120.

355

Стасов В. В. Выставка в Академии Художеств (1867). Стб. 219–220.

356

Указатель Первой годичной выставки «Общества выставок художественных произведений» в Академии художеств в 1876 году. СПб.: Б. и., 1876. С. 18.

При упоминании этой пьесы иногда совершенно неоправданно опускают имя Гедеонова, которому принадлежит первоначальный ее замысел.

358

Островский А. Н. Василиса Мелентьева // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. СПб.: Изд. кн. маг. Н. Г. Мартынова, 1885. С. 196, 197.

359

Там же. С. 197.

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. С. 270.

361

Наряду с «Капитанской дочкой» Александра Пушкина, «Войной и миром» Льва Толстого и некоторыми прочими сочинениями (*Вдовин А.* Школьный литературный канон XIX века: что читали русские гимназисты? URL: https://eksmo.ru/test/chto-chitali-russkie-gimnazisty/ (дата обращения 10.01.2024)). «Князь Серебряный» Алексея Толстого был довольно популярен и среди русских художников, они охотно черпали из этого романа сюжеты, не только любовные.

362

Очевидны фабульные совпадения «Князя Серебряного» с «Песнью о купце Калашникове». Елена Дмитриевна у Толстого и названа по аналогии с Аленой Дмитриевной у Лермонтова.

363

Роман включает два эпизода, когда Елена подносит чарку Серебряному в доме Морозова — при первом, персональном визите князя к боярину и на многолюдном пиршестве с участием опричников. Поцелуи следуют во втором случае. Трудно привязать изображаемое Шварцем только к одной из этих романных сцен, его этюд напоминает об обеих.

Котошихин Г. К. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1840. С. 118–119. Второе издание — 1859 год. Эти сведения из Котошихина также цитируются в статье исторического романиста Константина Масальского: *Масальский К.* Ассамблеи при Петре Великом // Русский художественный листок. 1861. № 1.

Поднесение чарки гостям — ключевой эпизод и «Царской невесты» Мея, который также опирался на Котошихина.

Еще сильнее работе Шварца уступает более поздняя картина Валерия Якоби на тот же сюжет («Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова», 1881), хотя Якоби здесь подражает Шварцу. К этому роману Алексея Толстого отсылает и полотно Константина Маковского «Поцелуйный обряд» (1895).

367

Ф. Б. [Булгарин Ф.] Древняя и новая русская любовь // Северная пчела. 1834. № 195. С. 780.

Стасов В. В. Шаляпин в Петербурге // Федор Иванович Шаляпин: В 2 т. Т. 2. Статьи, высказывания. М.: Искусство, 1960. С. 14.

369

Там же.

Об этом см. первую главу.

371

Отзыв итальянского музыкального критика на «Жизни за царя» Глинки после премьеры ее в Италии в 1874 году: «Главный недостаток оперы — монотонность сюжета: здесь действует всего одна страсть, любовь к родине. <…> И больше никаких страстей, ведь сдержанные, заурядные чувства двух влюбленных — не что иное как нежное воркование двух голубков, лишенное противоречий и конфликтов» (*Джуст А.* Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Италия — Россия: четыре века музыки. М.: [ABCdesign], 2017. С. 223–224).

Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 293, 295.

Подробнее об этом см. вторую главу.

Но здесь Алена Дмитриевна, навлекая на себя любовь, сама ее не выражает, ни к опричнику, ни к мужу, что косвенно подчеркивает ее домостроевскую добродетельность. Чувства, которые она испытывает, — преданность мужу, вина перед ним (хотя она ни в чем не виновата), стыд перед людьми. Это принципиально отличает поэму Лермонтова от «Царской невесты» и «Псковитянки» Мея, «Опричника» Лажечникова, «Князя Серебряного» Толстого, «Василисы Мелентьевой» Островского и Гедеонова, где героини наделены способностью любить.

375

Аполлон Григорьев писал, что «Царская невеста» Мея — это перевод вальтерскоттовского романа в драму (*Helmers R.* Not Russian enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester press, 2014. P. 117).

«Опричник» Лажечникова и «Псковитянка» Мея были не сразу разрешены к постановке: первая драма — из соображений цензоров о том, что, хотя еще Карамзин как официальный историк российского государства вполне осветил кровавые деяния и натуру Ивана IV, дозволенное в историографии не дозволено в литературе, а тем более на сцене; драма Мея — то ли потому, что показывала Псковское вече, то ли потому, что главная героиня Ольга — вымышленная незаконнорожденная дочь царя, Ивана Грозного (*Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. [Петроград]: Прометей, 1917. С. 10–13, 160–161).

377

О важнейшей роли оперного театра в европейской культуре XIX века, далеко не только элитарной, см.: *Ther Ph*. Center Stage. Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. Что касается итальянской оперы, она воспринималась как интернациональный образец оперной традиции и доминировала в репертуаре музыкальных театров Европы до середины XIX века (Ibid. P. 4, 205, 228, 237, 250).

Подробнее об этом см.: *Чернышева М.* Не вполне русская любовь в русской исторической драме и опере. «Царская невеста» — «Василиса Мелентьева» — «Царская невеста». Публикация статьи ожидается в течение 2024 года в журнале «Slavic Literatures».

379

Helmers R. Not Russian enough? P. 120–121. «Лючия ди Ламмермур» была воплощена на оперной сцене Петербурга сначала в 1840-м силами русской труппы, затем в 1843-м — силами итальянской труппы, с которой в том же году дирекция Императорских театров (возглавляемая тогда Александром Гедеоновым, отцом Степана Гедеонова) заключила контракт, что ознаменовало российский триумф итальянской оперы (Ibid. P. 25). Похоже, она не оставила Мея равнодушным.

Кашин Н. П. Василиса Мелентьева. СПб.: Сенат. тип., 1913.

Там же. С. 3–11, 31–32, 48.

382

«Анна Болейн» стала первым интернациональным успехом Доницетти и пользовалась на мировых театральных сценах и в музыкальных салонах колоссальной популярностью в течение по крайней мере полувека. В Петербурге она была впервые исполнена в 1838-м.

Не забудем, что к 1860-м годам, когда Гедеонов и Островский взялись за свою пьесу, леди Макбет уже блистала на сценах и в опере Верди.